Diacritica

Bimestrale indipendente fondato da Maria Panetta e Matteo Maria Quintiliani

Direttore responsabile: Domenico Renato Antonio Panetta

Comitato Scientifico:

Riccardo Cepach (Museo Svevo e Museo Joyce di Trieste), Valeria Della Valle ("Sapienza Università di Roma"), Alessandro Gaudio (ASN in Letteratura italiana contemporanea), Matteo Lefèvre (Università di Roma "Tor Vergata"), Maria Panetta (ASN in Letteratura italiana contemporanea, Linguistica e Filologia italiana, e Critica letteraria e letterature comparate), Italo Pantani ("Sapienza Università di Roma"), Giorgio Patrizi (Università degli Studi del Molise), Ugo Perolino (Università degli Studi "G. d'Annunzio" Chieti-Pescara), Paolo Procaccioli (Università della Tuscia), István Puskás (University of Debrecen), Giuseppe Traina (Università degli Studi di Catania-Sede di Ragusa), Sebastiano Triulzi (LUISS Guido Carli)

Comitato Editoriale:

Maria Panetta, Sebastiano Triulzi

Rivista telematica open access registrata presso il Tribunale di Roma il 31/12/2014, autorizzazione n. 278
Codice ISSN: 2421-115X - Sito web: www.diacritica.it
Iscrizione ROC: n. 25307 - Codice CINECA: E230730
Editore: Diacritica Edizioni di Anna Oppido – Rappresentante legale: Anna Oppido – P. IVA: 13834691001
Sede legale: via Tembien, 15 – 00199 Roma (RM)
Vicedirettore: Maria Panetta
Redazione: Sandro de Nobile, Davide Esposito, Maria Panetta
Consulenza editoriale: Rossana Cuffaro e Daniele Tonelli (Prontobollo Srl: www.prontobollo.it)
Webmaster: Daniele Buscioni

Anno V, fasc. 3 (27), 25 giugno 2019

a cura di Maria Panetta

Indice

Editoriale

Appunti liminari su Elena Ferrante, di Giuseppe Traina……..... p. 9

Anticipazioni, di Maria Panetta…….…….…..... p. 13

Letture critiche…….....….... p. 15

Elena Ferrante in Spagna: conversazione con Celia Filipetto, di Laura Cannavacciuolo…….……...…….…...……... p. 17

Abstract: *In this interview Laura Cannavacciuolo discusses with Celia Filipetto, Spanish translator of the novels of Elena Ferrante, about her experience as a privileged reader, the reception of the tetralogy* L'Amica geniale *also in Spain, and about* Ferrante fever, *the documentary film released in 2017 and directed by Giacomo Durzi.*

Dalle Cronache del mal d'amore *al ciclo dell'*Amica geniale*: continuità ed evoluzione nella narrativa di Elena Ferrante*, di Claudia Carmina…….……....……..…... p. 25

Abstract: *The paper analyzes the whole narrative production of Elena Ferrante, emphasizing its unity and cohesion. Cohesion coexists with discontinuity: the publication of* L'Amica geniale *marks an inventive turning point and reveals new strategies. But it's even remarkable Ferrante's predilection for a narrative in which «the flow of storytelling that despite its density manages to sweep you away».*

Elena Ferrante e Alice Sebold. Appunti per un confronto, di Mara Di Tella.…..... p. 36

Abstract: *The article intends to compare the* Amica geniale *quadrilogy with* Lucky, *the novel by American writer Alice Sebold. Starting from the mutual esteem between the two authors and from the use of the same name, Lila, to identify the co-protagonist of the novels, there have been identified some recurrent themes, parallelisms and deep connections between the two works. The analysis of the two main characters has been processed in order to bring out similarities and divergences, in particular sounding out the emulation relationship established between the two couples of friends. There have been related two important place for both events, the tunnel and the basement. Finally there has been analyzed the very meaning of narrating the absence, of telling the voice of those who would like to deny the narration of themselves and allow themselves to be forgotten.*

Elena Ferrante e il romanzo del Settecento. Una riflessione sull'identità del romanzo italiano, di Daniela Mangione……..……..…..…....….. p. 54

Abstract: *A steady tread links together Elena Ferrante's works and the Eighteenth-century Italian novel. Italian critics look at them as meaningless artworks and just commercial products. It has to do with the story of their reception in the literary Italian culture that refuses to recognize their literary values. Notwithstanding its global success, Ferrante's quadrilogy is in fact more acclaimed and studied abroad than in Italy. This article discusses some reasons of this misinterpretation, connected with the function of novel in Italian literary and cultural system.*

L'enigma delle bambole: Storia di un'amicizia *di Fanny & Alexander*, di Valeria Merola……. p. 68

Abstract: *The paper focuses on a particular interpretation of Elena Ferrante's novel* L'Amica geniale*, that has been translated into different medias, as tv-serie and theatre. The italian theatrical company Fanny and Alexander has realised a play in three chapters called* Storia di un'amicizia*, in which the friendship between Lila and Lenù is observed with different languages: visual art, music, poetry and dance. According to its vision, the theatrical company represents the two carachters and their relationship in a symbolic way. In this interpretation of the novel the company gives a crucial role to the children's dolls, who are the double of the little girls.*

Storia della bambina perduta *di Elena Ferrante: il desiderio di narrare oltre la dicotomia autore/lettore*, di Isabella Pinto……..…….....…….. p. 76

Abstract: *This article shows how Elena Ferrante, in the second part of* Storia della bambina perduta*, deconstructs the traditionally author/reader dichotomy, where the two opposite entities interact according to a «narrative pact» based on the dynamic of patriarchal desire but, at the same time, she reconstructs, or try to reconstruct, a different relationship between author and reader, inspired by non-oedipal and feminist forms of desire.*

«Ni tout à fait coupable[s], ni tout à fait innocente[s]». *Storie di migrazione sociale in Elena Ferrante e Annie Ernaux*, di Sara Susta……..……...…..….. p. 103

Abstract: *What Ferrante and Ernaux have in common is the purpose of showing the effects of social inequality through specific narrative mechanisms, which of course are different but lead to the same result, that is dignifying it as a worthy literary issue. They try to depict the condition of being between two opposite social natures, insisting on the ambiguous ethic behaviour of those who experience this state.*

Inediti e traduzione..……....….... p. 115

Due inediti: I poeti *e* Arianna, di Alessandra Carnovale…….…..... p. 117

Abstract: *Courtesy of the author, we publish two recent lirics by the Italian poet Alessandra Carnovale.*

Recensioni……..... p. 119

Donatella Di Pietrantonio, *L'Arminuta*, di Marika Lauria……..……..... p. 121

Angelo Manitta, *Big Bang. Canto del villaggio globale*, di Carmine Chiodo….. p. 126

Ezio Sinigaglia, *Il pantarèi*, di Claudio Morandini…….…..… p. 130

Davide Barilli, *Cuba Altravana. Nel cuore di una città perduta*, di Maria Panetta…….……..…..... p. 132

Contatti ……..……..….... p. 143

Gerenza ……..……..….... p. 145

Editoriale

di Giuseppe Traina

Appunti liminari su Elena Ferrante

Fatte le debite eccezioni, è nota la ritrosia della critica letteraria italiana, soprattutto degli studiosi che agiscono nell'àmbito universitario, a confrontarsi *sine ira et studio* con i romanzi che vengono comunemente definiti *bestsellers*. Ritrosia che aumenta nei casi in cui il successo di queste opere valica i confini nazionali e nei casi in cui l'autore dell'opera in questione si mostra capace di replicare nelle opere successive un successo di tal fatta. E dire che occuparsi di questi libri non dovrebbe necessariamente significare farli assurgere nei cieli della letteratura più "alta" ma potrebbe anche risolversi nello studio delle ragioni del loro successo…

Anche ai libri di Elena Ferrante è stato riservato, almeno fino a pochissimi anni fa, questo destino: infatti la maggior parte della bibliografia secondaria è, tuttora, di marca anglosassone. Direi che solo a partire dal 2016 si registra, in Italia, un'inversione di tendenza: con la pubblicazione di volumi miscellanei orientati sui *gender studies*[1] o sull'analisi statistica dei dati testuali[2], ma anche con l'uscita della prima monografia critica in lingua italiana[3] e con l'avvio di altri cantieri di ricerca, tra i quali quello dell'Università di Palermo, che sta per produrre un altro volume miscellaneo di studi critici.

[1] Cfr. *Dell'ambivalenza. Dinamiche della narrazione in Elena Ferrante, Julie Otsuka e Goliarda Sapienza*, a cura di A. M. Crispino e M. Vitale, Guidonia Montecelio, Iacobelli, 2016.
[2] Cfr. *Drawing Elena Ferrante's Profile*, a cura di A. Tuzzi e M. A. Cortelazzo, Padova, Padova University Press, 2018.
[3] Cfr. T. DE ROGATIS, *Elena Ferrante. Parole chiave*, Roma, e/o, 2018.

È parso, dunque, opportuno a «Diacritica» offrire uno spazio per ulteriori approfondimenti sulla figura e l'opera di Elena Ferrante. Hanno risposto all'appello studiosi di generazioni diverse, ed è significativo che emerga, in questi testi, un interesse metodologico per l'indagine intertestuale: il che, anche solo implicitamente, implica una forte valorizzazione della letterarietà di un testo.

In limine, ci concediamo qualche considerazione, in forma di appunti:

1) il grande *bestseller* internazionale di Ferrante è la quadrilogia, ma pare indubitabile che il libro veramente fondativo della sua scrittura sia *L'amore molesto*, e non per la banale considerazione che si tratta del primo romanzo pubblicato ma perché movenze stilistiche e ossessioni tematiche della quadrilogia sono anticipate con grande chiarezza nella *quête* interiore che caratterizza il romanzo d'esordio[4];

2) è significativo che voci di assai diversa provenienza si siano recentemente espresse per una politicità "intrinseca" della scrittura di Ferrante: penso a uno studioso accademico come Raffaele Donnarumma, il quale sostiene che in Ferrante (come in Moresco e Siti) «la cronaca politica è presente nei loro romanzi senza esserne al centro»[5], o a una giovane scrittrice come Claudia Durastanti, la quale ha sottolineato che «la disgregazione del tessuto sociale e politico descritta in maniera cupissima nell'*Amica geniale* è uno dei pochi esempi di letteratura contemporanea in grado di restituire la metastasi antidemocratica dei paesi occidentali»[6];

3) Ferrante, dal canto suo, pur non esimendosi dal prendere posizione su vicende di attualità sociale e politica[7], non appare affatto preoccupata che la sua immagine pubblica di narratrice coincida con il profilo dello scrittore *engagé* (anche nella sua versione più aggiornata: da Roberto Saviano a Michela Murgia), così come

---

[4] Lo sostiene, sia pure con umiltà, la scrittrice stessa: «Preferisco pensare che se davvero ho un mondo, io l'abbia messo a fuoco per tentativi ed errori in tempi lontani, ormai, con *L'amore molesto*» (M. Missiroli, *Nella cucina della Ferrante*, in «Corriere della Sera–La lettura», 2 giugno 2019, p. 51).

[5] R. DONNARUMMA, *Gli anni Novanta: mutazioni del postmoderno, realismo, neomodernismo*, in *Il romanzo in Italia. IV. Il secondo Novecento*, a cura di G. Alfano e F. de Cristofaro, Roma, Carocci, 2018, p. 433.

[6] C. DURASTANTI, *Lo sguardo globale*, in «la Repubblica–Robinson», 25 maggio 2019, p. 11.

[7] Cfr., per esempio, quel che ha scritto a proposito del nuovo governo italiano formato dal Movimento 5 Stelle e dalla Lega, in E. FERRANTE, *Pessimi umori*, in «The Guardian», 23 giugno 2018, ora in EAD., *L'invenzione occasionale*, illustrazioni di A. Ucini, Roma, e/o, 2019, pp. 53-54.

appare indifferente alle catalogazioni letterarie, alle beghe editoriali e giornalistiche, mentre è molto attenta al rapporto con i lettori, all'esatta "confezione" del testo, alla rispondenza tra progetto letterario e sua realizzazione nella scrittura, e non perde occasione per enfatizzare il *labor limae* quoditiano[8];

4) quest'ultima considerazione si lega all'ipotesi (che davvero è soltanto tale) che Ferrante rientri autorevolmente in un processo di graduale, forse lenta ma credo inesorabile tendenza alla dominanza femminile nello scenario letterario mondiale[9];

5) infine, un chiarimento: l'interesse di «Diacritica», e del sottoscritto, per l'opera di Ferrante prescinde totalmente dalla stucchevole questione dello pseudonimato. Formulo, anzi, un'altra ipotesi, corsivamente e senza pretese di scientificità: se è vero che i più celebri casi precedenti di pseudonimato letterario sembravano sottintendere una strategia fondata sul fatto che, prima o poi, sarebbe avvenuto uno svelamento dell'identità (lo si potrebbe chiamare, per così dire, uno pseudonimato "debole"), l'ostinata coerenza con cui Ferrante ha celato la sua vera identità riguarda un'istanza molto "forte" di circoscrizione di un perimetro ben definito di attività strettamente letteraria tale da escludere forme di esposizione "pubblica" e, d'altra parte, una forma di distanziamento dell'opera dal suo autore che

[8] «Quando lavoro a un libro non mi importa nemmeno un poco di alto e basso, di avanguardisti e passatisti, di romanzo e antiromanzo, di linee giuste e linee sbagliate. Prendo quello che mi serve, aria fina e aria fritta, la più difficile da dosare, questa, visto che è la più satura di veleni seducenti. Viviamo in tempi in cui i vecchi steccati non fermano più nessuno, in nessun campo. Mi piacerebbe che i lettori che hanno sperimentato il potere di decretare un successo si montassero giustamente la testa e chiedessero la fine dei recinti letterari e sempre più ibridazioni»; «La letteratura è per sua natura la negazione della naturalezza […] la naturalezza è un risultato dell'abilità» (MISSIROLI, *Nella cucina della Ferrante*, cit., pp. 52 e 53).

[9] È, ancora una volta, Ferrante stessa a suggerire qualcosa di simile quando, dopo aver dichiarato che «ho sempre avuto paura che mi fosse attribuita una qualche autorità» (E. FERRANTE, *Siamo noi le padrone della storia*, in «la Repubblica–Robinson», 25 maggio 2019, p. 10, già apparso sul «New York Times» del 17 maggio 2019 col titolo *Elena Ferrante: A Power of Our Own*), ricorda però di essere stata sempre affascinata dal potere di raccontare, ossia il «potere di ordinare il reale secondo una nostra impronta»; e di essersi resa conto che, in questo senso, il potere di raccontare non è molto distante dal potere politico. Riconosciuto un forte debito di lettrice nei confronti di Boccaccio, lo scrittore in cui si manifesta con grande chiarezza il potere della parola e l'idea che la letteratura sia accogliente con le donne, e denunciata la complicità delle donne stesse nell'aver reso più duraturo e pesante il potere esercitato dagli uomini su di loro, Ferrante conclude: «Forse è il momento di scommettere su un mutamento complessivo di sguardo, su una visione femminile del potere» (ivi, p. 11).

potrebbe essere un aspetto non minore dell'attitudine letteraria "modernista" che è stata riconosciuta a Ferrante, per esempio, da Donnarumma.

Anticipazioni

Con orgoglio e soddisfazione pubblichiamo questo numero monografico, il cui tema è stato proposto svariati mesi fa da Giuseppe Traina, che non a caso ne firma l'*Editoriale*.

Come da lui già chiaramente illustrato, Elena Ferrante ci è parsa figura di rilevante interesse nel panorama italiano e internazionale attuale, specie a causa del suo indiscutibile successo di pubblico e della sua parallela non sempre calorosa accoglienza da parte della critica.

Come ha recentemente sottolineato Gianluigi Simonetti nel suo interessante ultimo volume su *La letteratura circostante. Narrativa e poesia nell'Italia contemporanea* (Il Mulino 2018), ha indubbiamente senso che uno studioso o un critico militante si occupi di scandagliare tutto il panorama letterario a lui contemporaneo, senza operare distinzioni dettate solo da un pregiudiziale giudizio o da un'aprioristica condanna di certa letteratura più commerciale e/o in voga.

Pertanto, al fine di raccogliere elementi utili a valutare se quella della Ferrante sia da considerare letteratura «di più forte ambizione e scoperta»[1], «nobile intrattenimento» o mera produzione di consumo (per citare le definizioni adoperate da Simonetti); di comprendere quali siano le ragioni del suo successo planetario nonché di studiarne le tangenze con autrici viventi della letteratura di altri paesi (come la francese Annie Ernaux o la statunitense Alice Sebold) e di analizzare le trasposizioni cinematografiche e teatrali di sue opere sinora realizzate (in particolare, *Storia di un'amicizia* di Fanny & Alexander, spettacolo teatrale del giugno del 2017, e *Ferrante fever*, docufilm diretto da Giacomo Durzi nell'ottobre successivo), «Diacritica» dedica ben volentieri spazio a una serie di contributi di studiosi che si

[1] Cfr. G. MAGINI, *Senza riguardi: intervista a Gianluigi Simonetti sulla letteratura circostante*, in «La Balena Bianca», 13 giugno 2018; cfr. la URL: https://www.labalenabianca.com/2018/06/13/senza-riguardi-intervista-gianluigi-simonetti-sulla-letteratura-circostante/.

sono confrontati con i testi dell'autrice, più che con il mistero che aleggia intorno alla sua identità: nella convinzione che la donna/l'uomo sia soprattutto la sua opera.

I contributi raccolti in questo fascicolo rappresentano un'anticipazione del volume ancora più corposo, dedicato alla Ferrante, che verrà edito fra qualche settimana da Diacritica Edizioni e sarà presentato il 26 luglio a Procida, per gentile invito di Laura Cannavacciuolo (che ringraziamo, assieme a tutti i promotori dell'iniziativa), nell'ambito del programma della Summer School dal titolo *Leggere il Mediterraneo. Narrazioni, rotte, immaginari*, organizzata dall'Università degli Studi di Napoli "L'Orientale": un doveroso omaggio a una firma che, seppur dibattuta in patria, sta di fatto richiamando nuovo interesse sulla letteratura italiana contemporanea anche all'estero.

Maria Panetta

Letture critiche

In questa sezione vengono accolti contributi originali, che delineino e analizzino figure e opere della contemporaneità letteraria o gettino nuova luce su autori, questioni e testi (non solo italiani) già studiati in passato, avvalendosi della bibliografia più recente o ponendo nuovi interrogativi in relazione a diversi ambiti d'indagine: alla ricerca di prospettive di analisi sinora trascurate e di itinerari critici mai battuti, e con un'apertura all'attualità, alla comparatistica e all'interdisciplinarità.

Codici di classificazione disciplinari dei contenuti di questa sezione:
Macrosettori: 10/F, 10/C, 11/C, 14/A
Settori scientifico-disciplinari:

- L-FIL-LET/10: Letteratura italiana
- L-FIL-LET/11: Letteratura italiana contemporanea
- L-FIL-LET/12: Linguistica italiana
- L-FIL-LET/13: Filologia della letteratura italiana
- L-FIL-LET/14: Critica letteraria e letterature comparate

- L-ART/06: Cinema, fotografia e televisione
- L-ART/07: Musicologia e storia della musica

- M-FIL/04: Estetica
- M-FIL/05: Filosofia e teoria dei linguaggi
- M-FIL/06: Storia della filosofia

- SPS/01: Filosofia politica

Elena Ferrante in Spagna: conversazione con Celia Filipetto

Nell'ottobre del 2017 nelle sale cinematografiche italiane debuttava *Ferrante fever*, il docufilm del regista Giacomo Durzi in cui, attraverso le voci degli scrittori più importanti (e influenti) del panorama letterario mondiale, si raccontano le trame, i luoghi e i protagonisti dei romanzi di Elena Ferrante. Quella data segna una tappa decisiva per ciò che concerne la consacrazione in Italia dell'opera letteraria della scrittrice di origine partenopea, la quale fino ad allora aveva riscontrato un'accoglienza timida e ambigua da parte dei critici del Bel Paese, resa palese soprattutto in occasione della più che mai discussa candidatura al Premio Strega del 2015. A distanza di quattro anni, invece, complice il progressivo accreditamento dell'attività della Ferrante anche da parte dell'Accademia, si sta finalmente assistendo a un'inversione di tendenza volta al superamento delle polemiche generate dalla scelta dell'anonimato da parte dell'autrice in favore di un'operazione di "riappropriazione" dei suoi testi non esente da approcci strettamente filologici.

L'Italia culturale, evidentemente, ha dimostrato una maggiore cautela rispetto al plauso entusiastico riscosso dai romanzi di Elena Ferrante all'estero, soprattutto a partire dal famoso articolo di James Wood pubblicato sulle pagine del «The New Yorker» dal titolo *Women on the Verge*. Tuttavia, anche a questo proposito la situazione meriterebbe di essere approfondita. La maggior parte degli studi editi fino a oggi, infatti, si è concentrata sulla ricezione dell'opera della Ferrante negli Stati Uniti, proponendo ampie ricognizioni e analisi puntuali. Per quel che concerne il panorama europeo, invece, non esiste ancora un'esplorazione esaustiva che, anche in un'ottica comparativa, offra l'ipotesi di un bilancio circa l'accoglienza da parte dei lettori - comuni e di professione -, delle sue opere.

Un aspetto che, ad esempio, risulta poco indagato è come sono stati accolti i romanzi di Elena Ferrante in Spagna, quali lettori ne sono stati maggiormente "sedotti" e su quali elementi tematici e/o formali si è concentrato il dibattito critico nato intorno a essi. Per questo motivo ho cercato di dare una risposta a questi interrogativi confrontandomi con Celia Filipetto, traduttrice spagnola dei romanzi di Elena Ferrante, la quale mi ha generosamente concesso una ricca intervista in cui abbiamo discusso della sua esperienza di lettrice privilegiata dei romanzi della Ferrante, del "caso" Ferrante in Spagna, della ricezione della tetralogia dell'*Amica geniale* e della sua trasposizione filmica, e infine delle più intriganti questioni traduttologiche nate intorno ad alcune parole chiave del testo che Celia ha saputo risolvere senza tradire la verità letteraria dell'opera e, al contempo, "cadere" nell'esplicitazione didascalica delle stesse[1].

***

*Mi piacerebbe iniziare questa conversazione a partire dalla sua esperienza di lettrice. Conosceva i romanzi di Elena Ferrante prima che le venisse affidata la traduzione della tetralogia dell'*Amica geniale*?*

Qualcuno della mia famiglia aveva letto *I giorni dell'abbandono* e l'aveva elogiato molto. Presi nota di quel titolo, che passò ad allungare la lista delle mie letture in sospeso. È risaputo che i traduttori ne conservino sui temi più disparati; liste interminabili che occupano varie pagine e qualche pila di altezza variabile; stare al passo è una vana illusione, una fatica pari a quella di Sisifo. Quando mi commissionarono la traduzione in spagnolo del primo volume della tetralogia

[1] Celia Filipetto (Buenos Aires, 1951) vive a Barcellona dal 1979, dove lavora come traduttrice dall'inglese, dall'italiano e dal catalano per le più importanti case editrici spagnole. Tra gli altri, ha tradotto le opere di Niccolò Machiavelli, Luigi Pirandello, Natalia Ginzburg, Vittorio Gassman, Tiziano Scarpa, Milena Agus, Maurizio de Giovanni, Elena Ferrante. Collabora come traduttrice con il quotidiano *La Vanguardia* e con le riviste *The Barcelona Review*, *Saltana* e *Porta d'Italia*. Ha svolto attività di insegnamento all'interno del Corso di specializzazione in Traduzione letteraria presso l'Università Autonoma di Barcellona e del Master in Traduzione letteraria all'Università di Malaga.

L'amica geniale, lessi tutto quello che aveva pubblicato l'autrice prima di mettermi al lavoro.

Da lettrice, quali sono gli aspetti della scrittura della Ferrante che l'hanno maggiormente colpita?

La scrittura di Elena Ferrante è fluida ed elegante, ma non troppo ricercata. L'autrice in qualche occasione ha dichiarato che si considera piuttosto una narratrice di storie. E questo si nota quando leggiamo i suoi romanzi. Si serve delle caratteristiche del *feuilleton* per organizzare in modo minuzioso gli episodi della storia che scorre come un fiume in piena; quando le acque si stagnano per vari capitoli, scuote il lettore con un colpo di scena che lo obbliga a continuare a leggere. Con questi fili l'autrice tesse una storia complessa, di circa duemila pagine, con molteplici possibilità di lettura, interpretata da più di cinquanta personaggi che, per sessant'anni, attraverso le loro vicissitudini ci permettono di conoscere la storia dell'Italia.

*In Spagna, come nel resto del mondo, i romanzi di Elena Ferrante hanno ricevuto un largo consenso. Saprebbe fornirmi qualche indicazione circa l'età, il genere e lo standard socio-culturale dei lettori e delle lettrici della Ferrante in Spagna? Qual è l'identikit del lettore spagnolo dell'*Amica geniale*?*

In Spagna le donne leggono più degli uomini; di conseguenza, le opere della Ferrante contano più su lettrici che su lettori. Grazie agli incontri che ho avuto con il pubblico in diverse librerie in Spagna, ho potuto constatare che le donne che leggono *L'amica geniale* hanno dai vent'anni in su e appartengono a vari livelli socioculturali. Sebbene in questi incontri non ci fossero molti uomini, quelli presenti erano entusiasti.

A suo avviso in che misura ha inciso sulla ricezione dei libri della Ferrante in Spagna il battage mediatico riguardo all'anonimato della scrittrice?

Lumen, marchio del gruppo Random House Mondadori, si incaricò di pubblicare la tetralogia della Ferrante, apparsa in quest'ordine: *L'amica geniale* (2012), *Storia del nuovo cognome* (2013), *Storia di chi fugge e di chi resta* (2014), *Storia della bambina perduta* (2015). I primi due romanzi furono ben accolti dalla critica e si vendettero discretamente. Il vero boom arrivò quando negli Stati Uniti scoppiò la *Ferrante fever*, a seguito di un articolo elogiativo pubblicato nel 2013 dal critico James Woods sul «The New Yorker». Quell'episodio scatenò una specie di effetto domino nel resto dei paesi. Ho l'impressione che l'anonimato dell'autrice abbia interessato più la stampa che i suoi lettori.

Entriamo, dunque, nel vivo del suo lavoro. Ha avuto necessità di confrontarsi direttamente con l'autrice per questioni traduttologiche?

Tutte le questioni traduttologiche che mi si sono poste durante il lavoro con i testi del ciclo *L'amica geniale* le ho risolte consultando dei traduttori spagnoli e italiani, ai quali in genere ricorro quando ho bisogno di chiarire o di commentare delle soluzioni. I dubbi che mi hanno posto le poche parole in napoletano che compaiono nei testi li ho risolti analogamente, grazie ai miei colleghi italiani che, a loro volta, hanno consultato traduttori di origine partenopea.

*Nel ciclo dell'*Amica geniale *ricorre di frequente il confronto tra la lingua italiana e il dialetto. Tuttavia, all'interno dei romanzi il narratore tende quasi sempre a evocare l'uso del dialetto anziché a farne un uso esplicito (salvo in casi rarissimi). Quali conseguenze ha avuto questo espediente sotto il profilo della resa traduttiva? Qualcuno ha scritto che «la soluzione linguistica della narratrice è già una soluzione da traduttrice»*[2]*. Lei è d'accordo con questa riflessione?*

Nel ciclo *L'amica geniale* la narratrice assente scrive la storia di Elena Greco, scrittrice presente e narratrice che, a sua volta, ci racconta la storia di una persona assente, la sua amica Raffaella Cerullo, Lila, che sparisce ai nostri giorni non appena

[2] M. SACCO, *Leggere Elena Ferrante. Come scrive*; cfr. la URL: http://www.ilpickwick.it/index.php/teatro/item/2599-leggere-elena-ferrante-come-scrive.

inizia il primo capitolo. Il gioco di assenze e sparizioni, esposto nella tetralogia e nel quale Elena Ferrante è maestra, si può notare nel trattamento che fa del dialetto in quasi tutti i suoi libri. Nel ciclo *L'amica geniale*, il napoletano sorge in maniera inaspettata in alcune battute di dialogo.

Nonostante la scarsità di parole napoletane, il dialetto è sempre presente, esplicitato in italiano come lingua citata, evocata, esibita, come dice Andrea Villarini nel suo articolo pubblicato sulla rivista «Arcade»[3]. Questo espediente della Ferrante mi ha semplificato il lavoro di traduzione. Dato che i termini dialettali, completi o tronchi, sono molto pochi, ho scelto di tradurli in spagnolo. Per il resto, non ho dovuto fare altro che seguire il testo in italiano e tradurlo. La reazione dei lettori alla mia traduzione mi è sembrata curiosa. In tanti hanno commentato che era sembrata loro molto riuscita la mia scelta di tradurre «disse in dialetto», «commentai in napoletano», e restavano sorpresi quando dicevo che la trovata non era mia, che mi ero limitata a tradurre il testo italiano.

Per quanto riguarda la riflessione di Marco Sacco, che dice che la soluzione linguistica della narratrice è quella propria di una traduttrice, è possibile. Ma potrebbe adattarsi anche al profilo di una scrittrice che padroneggia varie lingue e che ha riflettuto sul contatto tra esse. In fin dei conti, la lingua è lo strumento con il quale lavorano gli scrittori, non solo i traduttori.

Un concetto chiave all'interno di questo ciclo di romanzi è quello della «smarginatura», un momento percettivo epifanico che consiste nella scomposizione della realtà e nel rivelarla secondo una nuova prospettiva. Come ha tradotto in spagnolo questo termine così centrale sotto il profilo tematico oltreché linguistico?

'Smarginatura' è un termine tipografico che significa «tagliare i margini dei libri». Nell'*Amica geniale*, Lila lo utilizza metaforicamente per descrivere una specie di attacco nel corso del quale tutto si sfuma, esce dai suoi contorni, oltrepassa i suoi

[3] A. VILLARINI, *Riflessioni sociolinguistiche a margine de* L'amica geniale *di Elena Ferrante*, in «Arcade»; cfr. la URL: https://arcade.stanford.edu/content/riflessioni-sociolinguistiche-margine-de-l'amica-geniale-di-elena-ferrante-0.

limiti, e le provoca la sensazione di perdere il controllo di se stessa e della realtà. La parola appare per la prima volta in questo passaggio: «*El 31 de diciembre de 1959 Lila tuvo su primer episodio de desbordamiento. El término no es mío, es el que ella utilizó siempre forzando el significado común de la palabra. Decía que en esas ocasiones de pronto se desdibujaban los márgenes de las personas y las cosas*» (*La amiga estupenda*, p. 97).

La smarginatura è un concetto molto importante che ha la propria incidenza nella storia di Lila, raccontata dalla Ferrante tramite Elena Greco. Con lo stesso concetto di smarginatura si chiude la tetralogia, dove Elena Greco cerca di giustificare la narrazione della storia di Lila: «[...] *yo que me he pasado meses y meses escribiendo para darle una forma que no se desborde, y vencerla, y calmarla, y así, a mi vez, calmarme*» (*La niña perdida*, p. 529).

Nel novembre 2018 in tutto il mondo è andata in onda la serie televisiva tratta dal romanzo L'Amica geniale *prodotta dalla HBO e diretta da Saverio Costanzo. Il principale elemento che contraddistingue l'adattamento televisivo è la scelta di far parlare i personaggi in dialetto napoletano, come del resto era già accaduto per* L'Amore molesto *di Mario Martone. Come valuta questa operazione nella sua veste di lettrice, spettatrice e traduttrice?*

L'espediente della Ferrante di fare riferimento al napoletano praticamente senza usarlo funziona così bene nei romanzi da stregare i lettori e portarli a immaginare che la presenza di parole in dialetto sia più abbondante di quello che è, ed è come se**,** in qualche modo, sfumasse la sua esplicitazione in italiano come lingua citata. Questa trovata, che funziona così bene nei romanzi, non si può impiegare nel linguaggio cinematografico. Anche se nella serie diretta da Costanzo c'è una voce fuori campo, questa non ci racconta i dialoghi: li vediamo e li sentiamo. Por forza di cose i personaggi devono parlare in napoletano: credo sia proprio questo a dare più verosimiglianza all'interpretazione. La prima stagione della serie *L'amica geniale* l'ho trovata magnifica. Il cast è azzeccatissimo. Avevo un'idea dei personaggi che mi

si è cancellata dalla testa appena ho visto la serie. Lenù/Elena e Lila/Raffaella non potevano avere altra corporatura e altro volto che quelli di Elisa del Genio/Margherita Mazzucco e Ludovica Nasti/Gaia Girace.

Un rapido sondaggio tra le principali testate internazionali conferma che il dibattito nato intorno alla serie tv si è spesso concentrato sui modi della rappresentazione realistica della periferia partenopea intesa come luogo "pericoloso" e oppressivo, dal quale le due amiche intendono emanciparsi. In una recente intervista, invece, Saverio Costanzo ha dichiarato che lavorando sul testo ha voluto sottolineare che «il deus ex-machina è l'insegnante delle elementari di Lila e Lenù. È lei che imprime il cambiamento alle vite delle due ragazzine. E in questo senso "L'amica geniale" acquista un significato profondamente politico, perché mette in luce il valore della conoscenza, qualcosa che oggi abbiamo perso». Crede che il messaggio del regista sia arrivato al pubblico televisivo?

Non saprei dirle se il messaggio del regista è arrivato al pubblico. Quello che posso dirle è che per le mie origini e per la generazione alla quale appartengo mi sono identificata nella situazione delle protagoniste. Nella mia famiglia e in tutte le famiglie di italiani emigrati in Argentina, l'istruzione e la cultura sono sempre state importanti per difendersi e andare avanti nella vita.

Nel suo curriculum vanta numerose traduzioni di romanzi italiani. Buona parte di questi riguardano autori contemporanei, alcuni sono napoletani (Starnone, de Giovanni, Ferrante). Nei libri degli autori partenopei il "discorso" città è spesso utilizzato quale punto di osservazione privilegiato per indagare sul presente, in conformità a un "genere Napoli" che in Italia e all'estero ha ricevuto e continua a ricevere grande attenzione. Anche in Spagna la letteratura su Napoli riscuote un interesse particolare?

La letteratura italiana che arriva in Spagna è eterogenea; la lingua italiana non è la più tradotta, se diamo un'occhiata all'insieme delle traduzioni pubblicate dal

mercato editoriale spagnolo. Quindi, risulta difficile valutare l'interesse che suscitano le opere in cui Napoli ha particolare protagonismo. Direi piuttosto che l'interesse che hanno destato tra i lettori i romanzi di questi autori napoletani, e in particolare quelli di Elena Ferrante, si è tramutato in un maggiore interesse per Napoli[4].

Laura Cannavacciuolo

[4] Traduzione dallo spagnolo di Daniela Agrillo - Università degli Studi di Napoli "L'Orientale".

Dalle Cronache del mal d'amore *al ciclo dell'*Amica geniale*: continuità ed evoluzione nella narrativa di Elena Ferrante*

Le pubblicazioni e le riedizioni dei romanzi di Elena Ferrante obbediscono ad una precisa strategia di marketing e ad un progetto culturale che si mantiene fedele ad un intento di fondo: accreditare l'idea dell'unitarietà della produzione narrativa della scrittrice. *L'amica geniale*, *Storia del nuovo cognome*, *Storia di chi fugge e di chi resta* e *Storia della bambina perduta* sono pubblicati al ritmo di un romanzo all'anno tra 2011 e 2014. Dopo l'uscita nel 2011 del primo libro della quadrilogia *L'amica geniale*, nel 2012 Edizioni e/o pubblica il volume *Cronache del mal d'amore*, che riunisce *L'amore molesto* del 1991, *I giorni dell'abbandono* del 2002, *La figlia oscura* del 2006. Tra la prima pubblicazione dell'*Amore molesto* e quella della *Figlia oscura* trascorrono ventun anni. Il titolo complessivo, *Cronache del mal d'amore*, però annulla la distanza cronologica, appiattisce intenzionalmente la varietà e mette insieme romanzi molto diversi sotto una sigla tematica unica, il «mal d'amore»; è una forzatura che dà i suoi frutti: la "trilogia" sull'amore, ridisegnata solo retrospettivamente come tale, si affianca idealmente alla tetralogia sull'amicizia. Dal 2012 al 2015 appaiono negli Stati Uniti i quattro volumi conosciuti come "*Neapolitan quartet*" (*My Brilliant Friend, The Story of a New Name, Those Who Leave and Those Who Stay*, and *The Story of the Lost Child*), pubblicati da Europa Editions, la casa editrice gemella di Edizioni e/o, fondata dagli stessi Sandro Ferri e Sandra Ozzola Ferri. Nel 2017 sbarca nelle librerie italiane un prezioso volume rilegato in pelle che raccoglie l'intera quadrilogia: il ciclo *L'amica geniale* assume così la veste del "classico".

L'accorta strategia editoriale di e/o prevede una periodicità pressoché regolare nelle uscite delle opere di Ferrante, allo scopo di garantire una sensazione di continuità. Sottolineare la coesione dell'insieme è un modo per fidelizzare i lettori,

convogliando la loro attenzione anche sui testi usciti prima del successo planetario dell'*Amica geniale*. Ma l'effetto prodotto è anche un altro, più ambizioso: comporre un'identità, dare riconoscibilità ad una voce che rifiuta, programmaticamente, di coincidere con una persona anagraficamente determinata. L'individualità dell'immagine autoriale di Elena Ferrante, un nome senza corpo, viene rafforzata dalle sue apparizioni ripetute sul mercato editoriale.

«Le condizioni necessarie dell'identità sono due», scriveva Calvino nel 1977: «prima, che io sia in grado di ripetere un'esperienza, sapendo di ripeterla, per esempio riconoscermi guardandomi allo specchio; seconda, che gli altri siano in grado di capire da una volta all'altra che io sono sempre io»[1]. L'identità dell'autore, rinsaldata dalla "ripetizione dell'esperienza", si costruisce sempre in rapporto allo sguardo dell'altro, il lettore. Non ha nulla a che vedere con la biografia, ma si fonda sulla particolarità inconfondibile del tratto espressivo. Nell'articolo *Sin dall'adolescenza mi è sempre piaciuta l'espressione artista "ignoto"* , apparso il 7 aprile 2018 sul «Guardian» e poi ripubblicato nella raccolta *L'invenzione occasionale* con il titolo *L'unico vero nome*, riflettendo sul dipinto di un artista anonimo del XVII secolo custodito presso il Pio Monte della Misericordia di Napoli, Ferrante sostiene che sono le strategie formali e le scelte compositive a definire nel modo più compiuto l'immagine dell'autore:

Nello spazio dell'opera d'arte, biografia, autobiografia hanno una verità del tutto diversa da quella che attribuiamo a un curriculum vitae, a una dichiarazione dei redditi. In quello spazio c'è, ci deve essere, una libertà di invenzione che può permettersi di violare tutti i patti di verità della vita comune. L'artista di *Nostra Signora de la Soledad* mi è ignoto, per capirci, solo sul piano storico-biografico. Ma mi è notissimo, ormai, nell'esercizio della sua funzione di autore, così noto che potrei dare a quella funzione, per comodità, un nome, per esempio femminile. Esso non sarebbe affatto uno pseudonimo, ma l'unico vero nome utile per identificare la sua potenza immaginativa, la sua abilità manipolatrice. Ogni altra etichetta sarebbe di disturbo, porterebbe nell'opera proprio ciò che dall'opera è stato tenuto fuori perché essa potesse stare a galla nel gran fiume delle forme. Il gioco naturalmente potrebbe essere esteso anche agli artisti che, a torto, non consideriamo neanche "Ignoti"[2].

[1] I. CALVINO, *Identità*, in «Civiltà delle macchine», XXV, settembre-dicembre 1977, nn. 5-6, p. 43.
[2] E. FERRANTE, *L'invenzione occasionale*, Roma, Edizioni e/o, 2019, p. 32.

Questo brano ha il valore di una vera e propria dichiarazione di poetica, giocata sul filo del paradosso. Non contano i fatti della vita, specie quelli misurabili e valutabili oggettivamente (e qui, nel riferimento alla sintesi inefficace di sé congelata nei dati del curriculum e nelle dichiarazioni dei redditi, risuona sottotraccia l'ironia amara di Wisława Szymborska in *Scrivere il curriculum*). La verità della vita si dà nell'invenzione, nel modo in cui il vissuto viene rielaborato e raccontato dalla letteratura, anche laddove questa smentisca «tutti i patti di verità della vita comune». Il risultato è paradossale: lo pseudonimo viene eletto a «unico vero nome utile» che rispecchia, senza infingimenti, l'identità dell'autore.

L'identità di Elena Ferrante si costruisce romanzo dopo romanzo. Le sue opere respirano una stessa "aria di famiglia", ripropongono dei temi ricorrenti e disegnano una costellazione narrativa coesa, in cui i singoli testi condividono caratteristiche comuni. Semplificando un ragionamento necessariamente più ampio[3], mi limito a elencare i tratti di continuità più appariscenti, che possono essere ricondotti a dieci punti essenziali:

- la centralità del protagonismo del femminile;
- l'impostazione narrativa rigorosamente "in soggettiva";
- la valorizzazione della letteratura come strumento d'espressione del profondo;
- la solida tenuta narrativa delle trame che si ancorano a spazi e a tempi precisi e mantengono un ritmo serrato, anche quando i legami tra gli eventi si sfaldano, come avviene nell'*Amore molesto*;
- l'istanza centrifuga degli ondeggiamenti psichici e delle analessi che scompagina dall'interno la costruzione lineare e la logica delle concatenazioni causali e temporali, sicché le reazioni interiori dei personaggi hanno più rilievo delle grandi svolte biografiche (nascite, matrimoni, separazioni, trasferimenti);

[3] In particolare, per un'analisi degli elementi comuni ai romanzi inclusi nelle *Cronache del mal d'amore,* rimando al mio saggio: *Ricomporre i frammenti: "Cronache del mal d'amore" di Elena Ferrante*, in *Incontro con Elena Ferrante*, a cura di D. La Monaca e D. Perrone, Palermo, Palermo University Press, in corso di stampa.

- la tematizzazione dell'immagine-chiave della «frantumaglia»[4], o della «smarginatura», come esperienza di dissoluzione del perimetro certo delle cose e prova perturbante, ma anche come principio costruttivo dell'intreccio e cifra deformante dello stile;
- l'ambivalenza delle protagoniste che ricercano con accanimento l'emancipazione dalla storia antica di sottomissione delle loro madri e insieme continuano a soffrire il modello materno come un monito che le controlla dal profondo della loro stessa natura, spesso in modo del tutto inconsapevole;
- i motivi ricorrenti del doppio, della bambola, della «poverella» e della «vedova folle»[5], della sparizione, della morte per annegamento, degli abiti come metafora di un'alterità perturbante[6];
- i dosati innesti sulla tessitura italiana del dialetto napoletano, inteso al modo di una lingua violenta e viscerale[7];
- la metanarratività che, seppure esibita, non cancella il reale né inceppa il piacere del "romanzesco puro"[8].

---

[4] E. FERRANTE, *La frantumaglia. Nuova edizione ampliata*, Roma, Edizioni e/o, 2016, p. 94: «Mia madre mi ha lasciato un vocabolo nel suo dialetto che usava per dire come si sentiva quando era tirata di qua e di là da impressioni contraddittorie che la laceravano. Diceva che aveva dentro una frantumaglia. La frantumaglia (lei pronunciata *frantummàglia*) la deprimeva. A volte le dava capogiri, le causava un sapore di ferro in bocca. Era la parola per un malessere non altrimenti definibile, rimandava a una folla di cose eterogenee nella testa, detriti su un'acqua limacciosa nel cervello. […] La frantumaglia è un paesaggio instabile, una massa aerea o acquatica di rottami all'infinito che si mostri all'io, brutalmente, come la sua vera e unica interiorità. La frantumaglia è il deposito del tempo senza l'ordine di una storia, di un racconto». Come ha scritto Tiziana De Rogatis, la «frantumaglia» o «smarginatura» è uno sconvolgimento delle gerarchie sensoriali che dischiude un'epifania dell'insensatezza (cfr. T. DE ROGATIS, *Elena Ferrante. Parole chiave*, Roma, Edizioni e/o, 2018, pp. 83-121). A livello strutturale la «frantumaglia» impone alla trama un «movimento di ondata e risacca» (S. LUCAMANTE, *«For sista only? Smarginare l'eredità delle sorelle Morante e Ramondino, ovvero i limiti e la forza del post-femminismo di Elena Ferrante»*, in *Sorelle e sorellanza nella letteratura e nella arti*, a cura di C. Cao e M. Guglielmi, Firenze, Cesati, 2017, p. 329). A livello stilistico produce una torsione espressionistica della lingua, che ricorre spesso ad un uso espanso e visionario della sinestesia, come accade in questo passaggio esemplare: «Un'emozione tattile si scioglieva in visiva, una visiva si scioglieva in olfattiva, ah che cos'è il mondo vero, Lenù, lo abbiamo visto adesso, niente niente niente di cui si possa dire definitivamente: è così. Per cui se lei non stava attenta, se non badava ai margini, tutto se ne andava via in grumi sanguigni di mestruo, in polipi sarcomatosi, in pezzi di fibra giallastra» (E. FERRANTE, *Storia della bambina perduta*, Roma, Edizioni e/o, 2014, p. 162).

[5] Nei *Giorni dell'abbandono*, ad esempio, compare il fantasma inquietante della «poverella», una donna napoletana, conosciuta dalla protagonista durante l'infanzia, che si era annegata dopo il fallimento del suo matrimonio; la stessa figura di donna spezzata rivive nel personaggio di Melina, la «vedova folle» dell'*Amica geniale*.

[6] Su questo punto cfr. T. DE ROGATIS, *Elena Ferrante. Parole chiave*, op. cit., pp. 113-20.

[7] E. FERRANTE, *Storia della bambina perduta*, op. cit., pp. 162.

Nel contesto della produzione di Elena Ferrante il ciclo dell'*Amica geniale* agisce non solo nel senso della continuità, ma anche in quello del superamento. Si assiste ad un doppio movimento di ampliamento e di restringimento. Di ampliamento per l'allargamento delle prospettive tematiche, per l'espansione polifonica, per la proliferazione dei personaggi e per il dispiegarsi di una temporalità lunga (dal 1950 al 2010); di un restringimento perché la narrazione gravita intorno ad uno spazio asfittico e perimetrato: il rione. Nel rione prendono forma i legami affettivi, le dinamiche di sopraffazione e i rapporti di potere che governano il sistema dei personaggi, tra spinte centrifughe e necessari ritorni. Qui le vicende della "grande storia" incrociano i destini individuali[9] e ne alimentano la ferocia di fondo. «Non è il rione a essere malato», si legge in *Storia di chi fugge e di chi resta*, «non è Napoli, è il globo terrestre, è l'universo, o gli universi. E l'abilità consiste nel nascondere e nascondersi il vero stato delle cose»[10].

Com'è stato evidenziato da Laura Benedetti, le maggiori novità tematiche della tetralogia riguardano la valenza cruciale attribuita alla riflessione sul linguaggio «quale strumento cruciale per il controllo della propria esperienza», e soprattutto la rappresentazione complessa dell'amicizia femminile, «singolare non solo nel contesto della sua opera ma anche, più in generale, nel panorama letterario italiano»[11]. Il nuovo tema presenta un legame organico con la struttura formale. Tiziana de Rogatis ha mostrato per prima, e con argomenti del tutto convincenti, che il tratto più caratterizzante è la polifonia, quel «meccanismo narrativo per cui la storia prende sistematicamente forma dall'eco delle parole di Lila in quelle di Elena»[12]. La

---

[8] La componente metaletteraria insita nella scrittura di Ferrante è stata analizzata da Joshua Rothman in un articolo del marzo 2015 pubblicato su «The New Yorker» (J. ROTHMAN, *Knausgaard or Ferrante?*, in «The New Yorker», 25 March 2015).

[9] Per Turchetta «la storia del rione finisce per valere da correlativo oggettivo della storia di Napoli, e del Sud, e dell'Italia di quegli anni: fino ad alludere alla storia globale di una distorta modernizzazione» (G. TURCHETTA, *Dal rione al mainstream: «L'amica geniale» di Elena Ferrante*, in *«Tirature '16». Un mondo da tradurre*, a cura di V. Spinazzola, Milano, il Saggiatore, 2016, p. 106).

[10] E. FERRANTE, *Storia di chi fugge e di chi resta*, Roma, Edizioni e/o, 2013, p. 19.

[11] L. BENEDETTI, *Il linguaggio dell'amicizia e della città: «L'amica geniale» di Elena Ferrante tra continuità e cambiamento*, in «Quaderni d'italianistica», XXXIII, 2, 2012, p. 188.

[12] T. DE ROGATIS, *Elena Ferrante. Parole chiave*, op. cit., p. 16.

polifonia genera una verità doppia e problematica, sempre pronta a rivelarsi e sempre sfuggente, e consente di intrecciare narrazione e commento[13].

L'amore molesto, *I giorni dell'abbandono*, *La figlia oscura* riservano una concentrazione assoluta all'io della protagonista, alla sua psiche, alle sue percezioni ed ossessioni. Delia, Olga e Leda si muovono in una realtà apparentemente solida che all'improvviso si sforma e frana spalancando vertiginosi abissi interiori. Il lettore ha sempre una visione ristretta degli eventi e aderisce all'ottica parziale del personaggio, che narra in prima persona. *L'amica geniale* è invece un'opera marcata da una dominante polifonica e, forse più precisamente, «bivoca»: il racconto di Lenù risulta per certi versi assimilabile alla «replica di dialogo» o alla «parola *rifrangente*»[14] della forma epistolare. La scrittura dell'io narrante tiene conto di Lila, un'interlocutrice determinata ma evocata *in absentia*. Ne calcola le possibilità, le sue eventuali risposte. Quella di Lenù è una parola due voci, che ingloba al proprio interno il punto di vista dell'amica, la sua irriducibile alterità. Con un di più di ambivalenza e di conflittualità: Lila infatti ha una forza di contagio perturbante e spesso la sua pronuncia visionaria sembra prendere il sopravvento su quella della narratrice. Così in *Storia del nuovo cognome* Lenù ammette di scrivere solo per accogliere il racconto di Lila che, nella sua «pienezza», è «il rovescio del *suo* vuoto»:

> Le sue parole erano molto belle, il mio è solo un riassunto. Se me le avesse confidate allora, sulla motocarrozzetta, avrei sofferto di più, perché avrei riconosciuto in quella pienezza realizzata il rovescio del mio vuoto. […] Ma capii che raccontare di me e del mio piacere non m'importava, volevo fare il mio racconto solo per indurla a fare il suo[15].

[13] Su questo aspetto cfr. anche B. MANETTI, *Le donne e la città*, in «L'Indice dei libri del mese», XXIX, gennaio 2012, n. 1, p. 28.

[14] Cfr. M. BACHTIN, *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, Torino, Einaudi, 2002, p. 267. Per Bachtin la «parola bivoca» è la forma minima della polifonia e caratterizza il dialogo e il discorso epistolare: la lettera infatti, così come «la replica di dialogo», è caratterizzata da un acuto senso dell'interlocutore e accoglie al suo interno la «parola *rifrangente*», «la parola altrui riflessa».

[15] E. FERRANTE, *Storia del nuovo cognome*, Roma, Edizioni e/o, 2012, pp. 295-96.

La narrazione si sviluppa a seguito di una sparizione, nasce dal silenzio di Lila. Eppure l'assenza si ribalta subito in presenza: il fantasma invadente di Lila riempie tutti i vuoti.

Com'è facile raccontare di me senza Lila: il tempo si acquieta e i fatti salienti scivolano lungo il filo degli anni come valigie sul nastro di un aeroporto; li prendi, li metti sulla pagina ed è fatta.
Più complicato è dire ciò che in quegli stessi anni accadde a lei. Il nastro allora rallenta, accelera, curva bruscamente, esce dai binari. Le valigie cadono, si aprono, il loro contenuto si sparpaglia di qua e di là. Oggetti suoi finiscono tra i miei, sono costretta, per accoglierli, a tornare sulla narrazione che mi riguarda (e che pure mi era venuta senza intoppi) ampliando frasi che ora mi sembrano troppo sintetiche. Per esempio, se Lila fosse andata alla Normale al posto mio avrebbe mai fatto buon viso a cattivo gioco? E la volta che ho dato lo schiaffo alla ragazza di Roma, quanto ha influito il suo modo di comportarsi? Come ha fatto - anche a distanza - a spazzar via la mia mitezza artificiale, fino a che punto è stata lei a darmi la determinazione necessaria, fino a che punto mi ha dettato persino gli insulti? E la temerarietà, quando tra mille paure e mille scrupoli mi tiravo in camera Franco, da chi veniva se non dal suo esempio? E il senso di scontento, quando mi accorgevo che per lui non provavo amore, quando costatavo la mia frigidità sentimentale, da dove irradiava se non, per confronto, dalla capacità di amare che lei aveva dimostrato e che stava dimostrando?
Sì, è Lila a rendere faticosa la mia scrittura. La mia vita mi spinge ad immaginarmi come sarebbe stata la sua se le fosse toccato ciò che è toccato a me, che uso avrebbe fatto della mia fortuna. E la sua vita si affaccia di continuo nella mia, nelle parole che ho pronunciato, dentro le quali c'è spesso un'eco delle sue, in quel gesto determinato che è un riadattamento di un suo gesto, in quel mio *di meno* che è tale per un suo *di più*, in quel mio *di più* che è la forzatura di un suo *di meno*. Senza contare ciò che non ha mai detto ma mi ha lasciato intuire, ciò che non sapevo e che poi ho letto nei suoi quaderni. Così il racconto dei fatti deve fare i conti con filtri, rimandi, verità parziali, mezze bugie: ne viene un'estenuante misurazione del tempo passato tutta fondata sul metro incerto delle parole[16].

Uno dei punti di forza dell'*Amica geniale* sta proprio nel trattamento del tempo. È evidente lo scarto rispetto ai romanzi raccolti nel volume *Cronache del mal d'amore*, caratterizzati da una condensazione estrema della materia narrativa. Le vicende dei primi libri si esauriscono in un giro di tempo breve, circostanziato e misurato con precisione, ma sempre congestionato e slabbrato dal flusso dei ricordi.

Le trame sono concitate: è tutto un susseguirsi di primi piani, un giustapporsi di scene culminanti. Si pensi ad esempio ai *Giorni dell'abbandono*: qui su quarantasette capitoli totali, ben diciassette (dal capitolo *18.* al *35.*) sono dedicati al racconto di un'unica, tragica giornata, quella della morte del cane Otto, che costituisce un vero e

[16] Ivi, pp. 336-37.

proprio rito sacrificale[17], e coincide con il picco emotivo e narrativo dell'azione. In tutti e tre i testi, inoltre, la conclusione del singolo capitolo punta sul rilancio della *suspense*, alimentando l'attesa del lettore.

La scansione in capitoletti brevi, ordinati con una numerazione progressiva e spesso chiusi con un effetto di *suspense*, si mantiene anche nella tetralogia *L'amica geniale*. Ciascuno dei quattro volumi si apre con l'elenco dei personaggi principali, corredato da una sinossi che ne riepiloga le singole vicende. La struttura del ciclo è segmentata in otto parti:

PROLOGO *Cancellare le tracce*

INFANZIA *Storia di Don Achille*

ADOLESCENZA *Storia delle scarpe*

GIOVINEZZA *Storia del nuovo cognome*

TEMPO DI MEZZO *Storia di chi fugge e di chi resta*

MATURITÀ *Storia della bambina perduta*

VECCHIAIA *Storia del cattivo sangue*

EPILOGO *Restituzione*

A una sezione che fa da introduzione (*PROLOGO*), al modo della *Vita* di Alfieri segue la segnalazione dei segmenti corrispondenti alle diverse "epoche" dell'esistenza, cui Ferrante accosta un titolo sempre introdotto dalla parola "storia". Infine l'*EPILOGO* riavvolge la vicenda su se stessa, descrivendo l'emblematico ritorno delle bambole.

A marcare la differenza rispetto alle prime prove narrative, dunque, non è tanto la solidità dell'architettura (in scala minore, già le *Cronache del mal d'amore* presentano una struttura altrettanto coesa), ma il diverso equilibrio tra scene «singolative» e sommari[18]. Ad un impianto costituito quasi esclusivamente da nuclei

[17] Cfr.: «Forse c'era solo bisogno di un capro espiatorio. Ma poiché io mi sono sottratta è toccato a Otto» (E. FERRANTE, *I giorni dell'abbandono*, Roma, Edizioni e/o, 2002, p. 204). Per approfondire la lettura della morte del cane Otto come sacrificio rituale, si veda: T. DE ROGATIS, *Ripensare l'eredità delle madri. Cerimoniale iniziatico e strutture rituali ne «L'amore molesto», «I giorni dell'abbandono» e «La figlia oscura» di Elena Ferrante*, in *Nel nome della madre. Ripensare le figure della maternità*, a cura di D. Brogi, T. de Rogatis, C. Franco e L. Spera, Roma, Del Vecchio, 2017, p. 76.

[18] Cfr. G. GENETTE, *Figure III*, Torino, Einaudi, 1976, pp. 145-65.

incandescenti e da episodi-chiave si sostituisce il passo lento e fermo del «grande romanzo dell'origine»[19]. La narrazione dell'*Amica geniale* è giocata sull'alternanza tra pause distensive e improvvise accelerazioni, tra tratti riempitivi e grandi scene che segnano potenziali svolte del destino. Il polverio dei fatti narrati, nella durata lunga del raccontare, obbedisce agli stereotipi di un'«immaginazione melodrammatica»[20] che garantisce il piacere della lettura.

Tuttavia, anche nella tetralogia la tensione dinamica della narrazione converge sulle scene fondanti, che però non si fanno più carico della totalità dello sviluppo narrativo. La ricerca delle bambole cadute nello scantinato, la spedizione delle bambine trepidanti a casa di don Achille, la prima esplorazione fuori dal rione, la percezione della «smarginatura» nel capodanno del 1958 quando «il profilo amato» di Rino si stravolge in una «forma animale»[21], l'incontro con Donato Sarratore, la festa di matrimonio con l'apparizione di Marcello Solara che porta ai piedi le scarpe create da Lina, la violenza di Stefano durante la prima notte di nozze, e poi ancora, tra i tanti episodi memorabili, la metamorfosi inattesa di Alfonso, la sparizione di Tina, il ritrovamento del cadavere di Gigliola: è dalla densità di queste scene-chiave che sembra sprigionarsi il filo del racconto. Come ha rivelato Sandra Ozzola Ferri in un'intervista rilasciata il 29 ottobre 2017, l'intera narrazione si è sviluppata dall'espansione di un singolo quadro: la festa di matrimonio.

Quando avete ricevuto il primo volume de "L'amica geniale", nel 2011, cosa vi stupì?
Ci aveva annunciato che voleva scrivere un libro su un matrimonio napoletano, spiegandoci che si raccontava di una festa di matrimonio, e aggiungendo che sarebbe stata anche la storia di un'amicizia tra due ragazze. Poi il racconto piano piano si è ingigantito[22].

[19] E. FERRANTE, *La frantumaglia*, op. cit., p. 260.
[20] Cfr. P. BROOKS, *L'immaginazione melodrammatica*, Parma, Pratiche, 1985.
[21] E. FERRANTE, *L'amica geniale*, Roma, Edizioni e/o, 2011, p. 86.
[22] P. L. Razzano, *«Vi racconto i miei 25 anni con il fenomeno Elena Ferrante»*, intervista a S. Ozzola Ferri, in «la Repubblica-Napoli», 29 ottobre 2017.

La centralità delle scene è tale da scompaginare la linearità della trama e da sottrarsi agli obblighi della sequenza cronologica. L'episodio-chiave guadagna spesso una posizione incipitaria all'interno della parte che lo accoglie. Viene dapprima anticipato sulla soglia del testo e poi, una volta ricollocato nella successione dei fatti, è oggetto di un racconto espanso.

«La volta che Lila e io decidemmo di salire per le scale buie che portavano, gradino dietro gradino, rampa dietro rampa, fino alla porta di don Achille, cominciò la nostra amicizia…»[23]: il ricordo della visita di Lila e di Lenù all'«orco» don Achille non solo dà il titolo alla prima sezione (*INFANZIA Storia di Don Achille*), ma inaugura la narrazione. Quindi si inabissa, lasciando spazio al resoconto cronologico degli eventi, per poi riemergere nuovamente, questa volta nella sua interezza, nel capitolo 14. Allo stesso modo il primo capitolo di *ADOLESCENZA Storia delle scarpe* è dedicato alla rievocazione della notte del 31 dicembre del 1958, quando Lila percepisce la vertigine della «smarginatura». A molte pagine di distanza, nel capitolo 22, la scena ritorna identica, ma contestualizzata.

La strategia dell'anticipazione, in modi diversi, ricorre in tutte le aperture di parte e contrassegna perfino l'*incipit* dell'opera: il *PROLOGO Cancellare le tracce* di fatto svela il finale della vicenda, annunciando la sparizione enigmatica di Lila ormai anziana. La progressione sintagmatica della trama convive, quindi, con una spinta contraria e centrifuga; all'interno di una cornice di sorvegliata referenzialità, ciclicamente, la storia si sfalda e si ricompone.

Le prolessi, tanto care anche ad un narratore avvertito come Marquez[24], nell'*Amica geniale* rivestono allora una duplice funzione: contraddicono la serialità della trama e insieme la scorciano, suggerendo una prospettiva di lettura. Il lettore è messo in allerta; la sua attenzione viene indirizzata in partenza sui nodi più significativi. La sparizione, l'amicizia, l'esperienza della «smarginatura»: questi temi cruciali, come si è visto, campeggiano rispettivamente nel *PROLOGO* e nelle aperture delle prime parti del romanzo. La «densità» di immagini e di motivi ricorrenti in cui

[23] E. FERRANTE, *L'amica geniale*, Roma, Edizioni e/o, 2011, p. 23.
[24] Basti pensare agli *incipit* di *Cent'anni di solitudine* e di *Cronaca di una morte annunciata*.

si esprime il mondo interiore della scrittrice si coniuga così con «il flusso del racconto». «Sono una narratrice. A me interessa da sempre raccontare», afferma infatti Elena Ferrante nella *Frantumaglia*, rivendicando la sua predilezione per una scrittura in cui «il flusso del racconto […], malgrado la sua densità, ti trascina via»[25].

Claudia Carmina

Parole-chiave: Amicizia, Frantumaglia, Immaginazione melodrammatica, Polifonia, Smarginatura.

[25] E. FERRANTE, *La frantumaglia*, op. cit., p. 241.

Elena Ferrante e Alice Sebold. Appunti per un confronto

Elena Ferrante e Alice Sebold: due scrittrici a confronto

Lo scopo del presente contributo è quello di proporre un primo confronto tra la scrittrice Elena Ferrante e la scrittrice americana Alice Sebold. Attraverso la lettura della quadrilogia dell'*Amica geniale*[1] e la lettura di *Lucky*[2] si individueranno temi ricorrenti che condurranno all'accostamento e all'analisi dei personaggi femminili, Elena e Lila e Alice e Lila, e a mettere in evidenza le analogie tra gli avvenimenti traumatici che caratterizzano le loro vite.

Elena Ferrante e Alice Sebold sono edite dalla stessa casa editrice italiana, la E/O, ma, a parte questo dato puramente biografico, tra le due scrittrici ci sono sicuramente affinità letterarie e stima reciproca; ad esempio, a proposito dei *Giorni dell'abbandono*[3] Alice Sebold afferma: «ho letto questo romanzo in un giorno, obbligandomi a prendere respiro come fa un nuotatore. *I giorni dell'abbandono* è stellare». Mentre Elena Ferrante ha pubblicato un articolo in cui recensisce il libro *La quasi luna*[4] di Alice Sebold. In tale libro vengono trattati argomenti cari alla Ferrante come il rapporto con la madre e il matricidio che si intersecano con un altro tema fondamentale dell'opera ferrantiana, ovvero quello della bambola, a proposito del quale Ferrante scrive: «Helen [la protagonista], uccidendo la madre, la trasforma in bambola-figlia e la pulisce dalla defecazione, la lava, la veste come in un gioco di bambina che si finge madre di neonata»[5]. Come afferma Sotgiu, «nell'universo narrativo di Ferrante la bambola è l'oggetto in cui si sovrappongono i volti gemelli di

[1] E. FERRANTE, *L'amica geniale*, Roma, E/O, 2011.
[2] A. SEBOLD, *Lucky*, trad. it. di Claudia Valeria Letizia, Roma, E/O, 2002.
[3] E. FERRANTE, *I giorni dell'abbandono*, Roma, E/O, 2002.
[4] A. SEBOLD, *La quasi luna*, Roma, E/O, 2007.
[5] E. FERRANTE, *Se l'amore è furioso*, in «la Repubblica», 30 novembre 2007.

madre e figlia, e insieme il luogo in cui si possono concentrare le pulsioni indicibili del rapporto col materno, l'attrazione erotica e l'odio reciproco»[6].

C'è però un altro elemento che accomuna le due autrici, ovvero la scelta del nome Lila, sia in *Lucky* sia nell'*Amica geniale*, per identificare la coprotagonista. Questa coincidenza, di primo acchito, può sembrare una casualità di poco conto; in verità, essa apre la strada a parallelismi e connessioni profonde tra le due opere.

In *Lucky* il nome Lila appartiene all'amica con la quale Alice stringe un rapporto molto affiatato dopo lo stupro; nell'*Amica geniale* tale nome è il simbolo stesso dell'amicizia tra Elena e Lila. Non è solo il nome dell'amica, ma è il nome che certifica il loro legame; poiché il vero nome di Lila è Raffaella e soltanto Elena, in maniera esclusiva, usa questo soprannome. L'ipocoristico è così importante che il suo mancato uso potrebbe segnalare la fine della loro amicizia: «la madre di Rino si chiama Raffaella Cerullo, ma tutti l'hanno sempre chiamata Lina. Io no, non ho mai usato né il primo nome né il secondo. Da più di sessant'anni per me è Lila. Se la chiamassi Lina o Raffaella, così, all'improvviso, penserebbe che la nostra amicizia è finita»[7]. Oltre ai nomi è possibile evidenziare anche alcune caratteristiche simili nei personaggi e negli eventi narrati nelle due vicende.

Sia *Lucky* sia *L'amica geniale* nascono come raccolta di memorie, come testimonianza. Entrambe le storie sono narrate in prima persona e in entrambe il nome dell'autrice coincide con il nome della protagonista, con la differenza, sostanziale, che Alice Sebold racconta la storia vera del proprio stupro avvenuto all'università di Syracuse nel 1981, mentre Elena Ferrante racconta una storia in parte frutto di invenzione, come lei stessa dichiarerà in un'intervista:

i quattro volumi dell'*Amica geniale* sono la mia storia, certo, ma solo nel senso che sono stata io ad assegnarle la forma del romanzo e a usare le mie esperienze di vita per nutrire di verità l'invenzione letteraria. Se avessi voluto raccontare i fatti miei, avrei stabilito un altro tipo di patto col lettore, gli avrei

[6] E. SOTGIU, *Elena Ferrante e il femminismo della differenza*, in «Allegoria», XXIX, n. 76, luglio/dicembre 2017, p. 60.
[7] E. FERRANTE, *L'amica geniale*, op. cit., p. 16.

segnalato che si trattava di un'autobiografia. Non ho scelto la via autobiografica né la sceglierò in seguito, perché sono convinta che la finzione, se ben lavorata, è più carica di verità[8].

Si passerà ora a un confronto tra i personaggi femminili, verrà inoltre messo in luce il tipo di rapporto che si instaura tra loro.

Emuli e cloni: il rapporto di amicizia tra Lila ed Elena e Lila e Alice

Sia l'*Amica geniale* sia, in parte, *Lucky* rispondono alla necessità di elaborare e analizzare l'amicizia tra donne; tale necessità è resa urgente dal fatto che questo è un argomento spesso trascurato dalla tradizione letteraria, poiché solitamente le coppie di amici celebri sono maschili[9].

Secondo un luogo comune molto resistente e diffuso, le donne non saprebbero stringere rapporti d'amicizia solidi e solidali tra di loro; l'*Amica geniale* affronta proprio questo stereotipo. Come sottolinea De Rogatis, il successo della quadrilogia è legato anche alla capacità di saper narrare, attraverso un amalgama in equilibrio tra gelosie, invidie, affetto e solidarietà, gli aspetti veritieri celati dietro lo stereotipo dell'amicizia femminile[10], smontando l'idea che tutto ciò che appartiene alla sfera femminile debba essere necessariamente connotato da bontà, dolcezza e ingenuità. Entrambe le coppie di amiche sono legate da un rapporto simbiotico che le porterà ad allontanarsi nel momento in cui nella simbiosi emergeranno l'alterità e l'individualità.

Elena e Lila si conoscono da bambine ed è così che Elena descrive l'amica: «Lila comparve nella mia vita in prima elementare e mi impressionò subito perché era molto cattiva»[11]. Presto tra loro si instaura un rapporto di emulazione, sintetizzato nella frase pronunciata da Elena quando Lila le getta la bambola nello scantinato:

---

[8] L. JOBEY, *Intervista a Elena Ferrante: i miei libri e l'enigma della mia vera identità*, in «Il sole 24 ore», 23 dicembre 2015.
[9] Si pensi ad Achille e Patroclo, Eurialo e Niso, Cloridano e Medoro.
[10] T. DE ROGATIS, *Elena Ferrante. Parole chiave*, Roma, E/O, 2018, p. 56.
[11] E. FERRANTE, *L'amica geniale*, op. cit., p. 27.

«quello che fai tu, faccio io»[12]. Elena è spinta verso Lila anche dalla "matrofobia", cioè dalla paura di diventare come la propria madre; per questo motivo decide di seguire il passo dell'amica per sottrarsi al passo claudicante della madre:

> Perciò forse mi fissai con Lila, che aveva gambette magrissime, scattanti, e le muoveva sempre [...] Qualcosa mi convinse, allora, che se fossi andata sempre dietro a lei, alla sua andatura, il passo di mia madre, che mi era entrato nel cervello e non se ne usciva più, avrebbe smesso di minacciarmi[13].

Le due amiche sono «opposte e concordi»[14]: Lila è aggressiva, nervosa, bruna, Elena è remissiva, buona e bionda. Traggono forza l'una dall'altra e, attraverso la rivalità, si identificano l'una nell'altra in un processo di avvicinamento e allontanamento continuo, quello che De Rogatis definisce un legame di simbiosi e alterità, poiché «il riconoscimento elettivo dell'amica è un valore che include entrambe in un progetto iniziale, ma poi esclude immancabilmente una delle due nella fase successiva»[15]. Ad esempio, Lila vuole convincere Elena a studiare ma poi sembra trascinarla fuori dal rione, in una fuga verso il mare, proprio perché si aspetta che, in seguito alla marachella, i genitori la puniscano vietandole gli studi; Elena a sua volta viene spinta a studiare da Lila, ma poi usa ogni suo traguardo per far sentire Lila ancora più esclusa dal percorso scolastico. Il loro rapporto è alimentato da un continuo rilancio competitivo, caratterizzato dalla volontà di sminuire di volta in volta gli obiettivi raggiunti dall'una o dall'altra: «ciò che mancava a me lo aveva lei e viceversa, in un gioco continuo di scambi e rovesciamenti che, ora con allegria, ora soffertamente, ci rendevano indispensabili l'una all'altra»[16].

La simbiosi e l'alterità caratterizzano anche il rapporto che si instaura tra Lila e Alice in *Lucky*. A differenza di Lila ed Elena, Lila e Alice si conoscono da adulte;

---

[12] Ivi, p. 51.
[13] Ivi, p. 42.
[14] E. FERRANTE, *Storia della bambina perduta*, Roma, E/O, 2014, p. 144.
[15] T. DE ROGATIS, *Elena Ferrante. Parole chiave*, op. cit., p. 67.
[16] E. FERRANTE, *L'amica geniale*, op. cit., p. 255.

dopo lo stupro, Alice, contro le aspettative dei genitori, decide di non cambiare università e di tornare alla Syracuse, ma, una volta lì, si accorge che il rapporto con le sue vecchie amiche si è deteriorato, compromesso da una sensazione di disagio e da un modo ormai differente di affrontare la vita universitaria. Alice prova dunque a creare un nuovo legame: «provai a stringere un'amicizia nuova. La mia nuova amica si chiamava Lila»[17]. Se Elena decide di accordarsi sul passo di Lila per sfuggire al passo della madre, è possibile mettere in evidenza come, sin dalla sua prima apparizione, la Lila seboldiana venga subito messa in relazione con la madre di Alice:

> [Lila] veniva dal Massachussets passando per la Georgia. A differenza di mia madre, che approvava tutto del sud, Lila non aveva accento. Gliel'avevano fatto perdere a forza, raccontò, quando si era iscritta al liceo nel Massachussets. Per le mie orecchie se l'era cavata in maniera egregia; ma mia madre insisté che uno del sud lo avrebbe capito, che avrebbe colto la leggera cadenza strascicata della sua parlata[18].

In modo significativo il primo accenno di Alice su Lila è un paragone con la propria madre, poiché sia Lila sia la madre di Alice provengono dal Sud, ma Lila, a differenza della madre di Alice, con un caparbio sforzo di volontà[19] è riuscita ad acquisire un'identità linguistica alternativa. Il commento di Alice «secondo me se l'è cavata egregiamente» esprime un parere positivo nei confronti della perdita dell'accento e quindi uno scatto in avanti di Lila rispetto alla madre di Alice; tale tentativo di miglioramento viene sminuito dalla madre stessa, che invece continua ad avvertire le origini linguistiche di Lila.

Mentre Lila ed Elena sono descritte come due opposti, Alice e Lila hanno molti tratti fisici in comune: «Lila […] era bionda e portava gli occhiali come me. Avevamo le stesse misure, vale a dire che eravamo entrambe un po' sovrappeso», ciò che le differenzia è il carattere. In questa coppia è Alice ad essere la più chiassosa e la

[17] A. SEBOLD, *Lucky*, op. cit., p. 168.
[18] *Ibidem*.
[19] Lo stesso sforzo di volontà verrà messo in pratica da Elena proprio nel periodo in cui frequenta il liceo: «nei pochi minuti del percorso ripassavo atterrita le lezioni, mi appiccicavo freneticamente in testa linguaggi estranei, toni diversi da quelli in uso nel rione». E. FERRANTE, *L'amica geniale*, op. cit., p. 153.

più coraggiosa; Lila, al contrario, «ha lo sguardo dolce e il viso di una scolaretta che tenta come può di sembrare sgomenta e infervorata»[20], ed è Alice a sentirsi «in dovere di aiutarla ad aprirsi»[21]. Se il rapporto esclusivo tra le due amiche ferrantiane è basato sull'emulazione, sul desiderio di copiarsi mantenendo una propria individualità, il rapporto tra Alice e Lila, invece, è basato sul desiderio di essere identiche tanto da autodefinirsi cloni:

> quell'inverno io e Lila avevamo cominciato a chiamarci clone. Ci guadagnavamo tutt'e due qualcosa: lei, come mio clone, poteva sembrare un po' più temeraria e scatenata di quanto non fosse in realtà: io potevo fare finta di essere una normale studentessa universitaria concentrata, sì, su un processo di stupro, ma anche sulle sue lezioni e incursioni gastronomiche in Marshall Street. In qualità di cloni decidemmo di cercare casa insieme[22].

Il legame con Lila è talmente stretto che Alice non sente la mancanza delle altre amiche e arriva ad affermare: «la mia vera, autentica anima gemella era Lila»[23]. Il loro rapporto è destinato però ad incrinarsi, fino ad interrompersi, e ciò avviene subito dopo lo stupro di Lila, ovvero proprio nel momento in cui le loro vicende personali coincidono talmente tanto da farle divenire realmente cloni: esteticamente simili e segnate dallo stesso dramma.

Questa incredibile specularità delle loro vite porta Lila a separarsi per sempre da Alice e a porre fine alla vita simbiotica che avevano condotto fino a quel momento; come per le amiche ferrantiane, nella simbiosi emerge l'alterità, emerge la necessità di reagire agli eventi in maniera diversa. L'alterità è visibile immediatamente dopo lo stupro: Lila, sorretta da una poliziotta, indossa la vestaglia di Alice ma con un'altra cintura, come a voler significare che, se nell'apparenza sono simili, tuttavia il filo che tiene in piedi le loro vite è fatto di materiale differente[24]. Lila, infatti, decide di non

[20] A. SEBOLD, *Lucky*, op. cit., p. 169.
[21] Ivi, p. 168.
[22] Ivi, p. 225.
[23] Ivi, p. 281.
[24] «Lila indossava la mia vestaglia ma con un'altra cintura»: ivi, p. 295.

sporgere denuncia e di non affrontare il processo per non trovarsi nella stessa condizione di Alice e segnala la propria unicità attraverso la ripetizione del pronome personale soggetto *io* e l'uso dell'aggettivo possessivo *mia*: «*io* mi fermo qui. Non voglio sporgere denuncia. […] Non me la sento. […] *Io* rivoglio indietro la *mia* vita. Ho visto cosa è successo a te»[25]. A questo punto Alice e Lila riaffermano la propria indipendenza a colpi di pronome personale: «ma *io* ho vinto», ribatte incredula Alice; «*Io* voglio darci un taglio, disse [Lila] e questo è il modo»[26]. Il bisogno di Lila di allontanarsi dall'amica viene percepito da Alice come un tradimento:

> quando Lila mi disse che così non funzionava, che l'appartamento non le piaceva e dopo qualche settimana a casa si sarebbe trasferita da Mona, un'amica conosciuta di recente, restai quasi sotto choc. Ero convinta che avremmo vissuto quest'esperienza [lo stupro] insieme. Da cloni. […] Lila doveva separarsi da me. Ma allora mi sentii tradita[27].

Alice si accorge di aver sbagliato a pensare di poter condividere il carico del proprio dramma con Lila, così come Elena, durante la festa di nozze, deve prendere atto del fallimento del modello rappresentato da Lila, ormai divenuta la donna tipo del rione: «su di lei, sulla sua andatura, avevo puntato da piccola, per sfuggire a mia madre. Avevo sbagliato. Lila era rimasta lì, vincolata in modo lampante a quel mondo […]. Niente che avesse a che fare col mio percorso di ragazza studiosa. Mi sentii del tutto sola»[28]. In entrambe le vicende l'intensità dei sentimenti è acuita dalla prospettiva del distacco imminente.

---

[25] Ivi, p. 309.
[26] *Ibidem*.
[27] A. SEBOLD, *Lucky*, op. cit., p. 313.
[28] E. FERRANTE, *L'amica geniale*, op. cit., p. 318.

Il tunnel e lo scantinato

Nell'*Amica geniale* e in *Lucky* troviamo due luoghi fondamentali per l'avvio e lo svolgimento della narrazione, lo scantinato e il tunnel. In entrambe le storie il tunnel rappresenta un luogo che non può e non deve essere oltrepassato, pena la sconfitta e la punizione. Come afferma Tiziana De Rogatis, «la storia della quadrilogia è la storia di due amiche che si alleano per passare il limite, per sconfinare dagli spazi reali e simbolici nei quali una millenaria subalternità femminile le ha rinchiuse»[29]. Uno dei tentativi di oltrepassare il limite è la fuga che Elena e Lila mettono in atto per andare a vedere il mare. Le due bambine si avventurano in luoghi sconosciuti, nei quali arrivano proprio attraversando «un tunnel a tre bocche»[30]. Sanno bene che entrare nella galleria e oltrepassare «i confini del rione»[31] è pericoloso; la descrizione del tunnel è esplicativa: «la bocca di destra era nerissima, non ci eravamo mai infilate dentro quell'oscurità»[32]. Al di là del tunnel le aspetta un mondo non meno violento di quello in cui vivono, ma aggravato dal fatto di essere sconosciuto: «vedemmo molti bambini mocciolosi che smisero di giocare e ci guardarono minacciosamente. Vedemmo anche un uomo grasso in canottiera che sbucò da una casa diroccata, si aprì i calzoni e ci mostrò il suo pene»[33]. Il tentativo di sottrarsi al controllo degli adulti viene, però, espiato con un'inaspettata pioggia che le costringerà a tornare indietro e ad andare incontro alla punizione. Tentare di liberarsi dal giogo della subalternità per cercare l'emancipazione conduce alla frustrazione dei propri obiettivi, al ripiegamento e all'impossibilità di raggiungere il mare, simbolo di libertà.

Nella vicenda di Alice Sebold, la galleria è il luogo in cui si consuma la violenza ed è lì che un'altra ragazza, anni prima, è stata violentata e uccisa. Alice sta attraversando il parco di notte da sola quando viene aggredita alle spalle; come ella

[29] T. DE ROGATIS, *Elena Ferrante. Parole chiave*, op. cit., p. 209.
[30] E. FERRANTE, *L'amica geniale*, op. cit., p. 69.
[31] Ivi, p. 68.
[32] Ivi, p. 70.
[33] Ivi, p. 71.

stessa scrive: «quella del parco era l'unica via per tornare a casa»[34]. Lo stupratore l'afferra per i capelli e la trascina verso la galleria che lei aveva già intravisto, e anche in questo caso la pericolosità del luogo è data dall'oscurità: «dal vialetto avevo intravisto l'entrata buia della galleria; quando fummo più vicini capii che quella era la nostra meta, un'ondata di paura mi travolse. Sapevo che sarei morta»[35]. Anche per Alice, come per Elena e Lila, la galleria rappresenta un limite, un confine da non valicare: «nei pressi dell'entrata c'era una vecchia inferriata alta poco meno di un metro, che lasciava uno stretto spazio d'accesso alla galleria. Mentre lui mi trascinava, mentre brancolavo a quattro zampe sull'erba, la vidi [la galleria] e mi persuasi che se mi avesse portato *oltre quel limite* non sarei sopravvissuta»[36].

Durante il processo contro il suo stupratore alcuni giurati fanno notare ad Alice che non si sarebbe dovuta trovare nel parco di sera da sola: «giurato: Alice, perché stavi attraversando sola il parco di notte? Lo fai per abitudine?»; «giurato: non te lo aveva detto nessuno di non attraversare il parco di notte?»; «giurato: non lo sapevi che dopo le nove e mezza non bisogna avventurarsi nel parco? Non lo sapevi?»[37], dopo aver ricevuto domande di questo tenore Sebold scrive: «[…] Le domande con cui si voleva sapere cosa ci facessi nel parco […] mi lasciarono senza parole»[38]. A questo punto del processo Alice capisce che, se vuole vincere, deve ammettere l'errore, cioè deve ammettere che una donna non è libera di muoversi come e quando vuole, anche se il parco è l'unica via per tornare a casa; deve retrocedere a una dimensione infantile e riconoscere la necessità di non sconfinare dai recinti nei quali una millenaria subalternità femminile ha rinchiuso le donne. Attraversare il parco di notte significa mettersi nella condizione di subire una violenza, poiché è un tentativo di fuggire dagli schemi e, esattamente come nel caso di Elena e Lila, conduce alla sconfitta e alla punizione. Dunque Sebold afferma:

---

[34] A. SEBOLD, *Lucky*, op. cit., p. 41.
[35] Ivi, p. 32.
[36] *Ibidem*.
[37] A. SEBOLD, *Lucky*, op. cit., pp. 204-205.
[38] Ivi, p. 205.

[*mi*] toccò capire da sola che se ci si limita a dire la verità, e nient'altro che la verità, si perde. Quindi risposi che ero una stupida, che non avrei dovuto inoltrarmi nel parco. Dissi che volevo organizzarmi per mettere in guardia le ragazze dell'università sui pericoli del parco. E fui così brava, così ben disposta ad accettare le mie colpe, che sperai di essere giudicata innocente[39].

Nonostante Alice sia un'adulta, deve sottostare alle stesse regole di Elena e Lila, poiché, se si è donne (non importa se adulte o bambine), non ci si può avventurare da sole. Alice, Elena e Lila devono ammettere l'errore confermando così, loro malgrado, di dover sottostare alle regole imposte dal potere maschile, di cui le madri sono vicarie.

Al contrario del tunnel, lo scantinato, un territorio nascosto e profondo che rappresenta lo spazio simbolico per antonomasia, l'inconscio, è il luogo in cui, sia nell'*Amica geniale* sia in *Lucky*, si testano il coraggio e la forza d'animo delle protagoniste; in entrambe le vicende le protagoniste sono sole e devono affrontare le loro paure senza poter contare, soprattutto nel caso di Alice, sull'aiuto maschile. Come possiamo notare, anche la descrizione delle rispettive cantine è simile, infatti esse sono poco illuminate, con le porte bloccate e con dei gradini da scendere.

Elena e Lila sono sedute per terra a giocare quando, inaspettatamente, Lila riesce a far passare la bambola di Elena in una fessura e la lascia cadere in uno scantinato; Elena in preda alla disperazione compie lo stesso gesto e lascia cadere nel vuoto la bambola di Lila. Le due bambine decidono di andare a riprendere le bambole e, dunque, di affrontare le loro paure e scendere nello scantinato buio: «c'era la porticina […] scardinata com'era […] la porta era bloccata da un catenaccio che teneva insieme in malo modo le due ante. […] Una volta dentro, prima Lila, poi io, scendemmo per cinque gradini di pietra in un luogo umido, mal rischiarato […] avevo paura»[40]. Lo spavento e la scarsa illuminazione rendono le cose comuni irriconoscibili e amplificano la fantasia di Elena, la quale inizia ad avvertire la presenza spaventosa di don Achille «tra le forme indistinte delle cose»[41]. Le due

[39] *Ibidem*.
[40] E. FERRANTE, *L'amica geniale*, op. cit., p. 52.
[41] *Ibidem*.

bambine tornano in superficie sconfitte, ovvero senza aver trovato le bambole, e convinte che le abbia rubate l'orco delle favole, don Achille. Poco dopo, per la paura, Elena cade ammalata, ma aver affrontato lo scantinato buio rende entrambe le bambine più forti e coraggiose, tanto da spingerle a bussare alla porta di don Achille per cercare di riottenere le bambole.

Anche Alice è costretta a scendere nello scantinato del suo appartamento di New York, poiché l'uso in contemporanea di due elettrodomestici fa saltare la corrente e lei si ritrova al buio, e per far tornare la luce deve recarsi in cantina: «la scatola delle valvole era giù in cantina; per arrivarci dovevo uscire e scendere per una scala buia. Telefonai al mio ragazzo. Lui fu brusco: […] prendi una torcia e vai. Se no resta al buio». Alice non ha molta scelta se non quella di affrontare le proprie paure: «scesi due rampe di scale, girai l'angolo, varcai un cancello di ferro battuto con la serratura bloccata dalla ruggine e giù per una scaletta con la torcia accesa. […] il cuore mi batteva forte. In cantina era buio pesto. […] Per la prima volta mi lasciai andare sul serio alla paura». Come per Elena, lo spavento e la poca visibilità spingono Alice a immaginare il fantasma di un tossico morto nel vano cantina. A differenza delle due bambine, Alice porta a buon fine il proprio obiettivo e riesce a cambiare la valvola. La discesa in cantina rende anche Alice più forte e coraggiosa al punto di decidere quella notte stessa di lasciare New York: «quella notte decisi di andarmene da New York […] per me New York significava violenza. […] E tutta questa violenza mi aveva rassicurato, mi ci sentivo inserita»[42].

Lila e la narrazione di sé

Entrambe le Lila vengono evocate e narrate dalla protagonista del romanzo, sono dunque presenti nell'assenza; tuttavia, il vuoto prodotto dall'assenza delle due Lila è un artificio che consente di far emergere la centralità del personaggio.

[42] A. SEBOLD, *Lucky*, op. cit., p. 328.

Tutta la vicenda dell'*Amica geniale* prende l'avvio dalla scomparsa di Lila alla quale segue la decisione di Elena di mettere per iscritto ogni dettaglio della loro storia. Lila subisce la narrazione che le impone Elena, nonostante voglia scomparire e abbia eliminato ogni traccia di sé; la scrittura di Elena, usata come una torcia, è pronta a stanarla. Proprio nel momento in cui Lila scompare e quindi si nega, emerge più forte il desiderio di Elena di renderla presente. Più volte nel testo Elena avverte, o ha bisogno di avvertire, la presenza di Lila anche quando non c'è. Lila agisce come un fantasma silenzioso. Come sottolinea De Rogatis, la scrittura della quadrilogia nasce dalla volontà di far riapparire Lila quasi per magia e di risolvere l'enigma della sua volatilizzazione[43]: «voglio che lei ci sia, scrivo per questo. Voglio che cancelli, che aggiunga, che collabori alla nostra storia rovesciandoci dentro, secondo il suo estro, le cose che sa, che ha detto o che ha pensato»[44].

Elena sa che Lila non vorrebbe essere parte di un libro e, mettendosi dal punto di vista dell'amica, afferma: «[Lila] concluderebbe: io sono uno scarabocchio su uno scarabocchio, del tutto inadatta ai tuoi libri; lasciami perdere, Lenù, non si racconta una cancellatura»[45]. Lila, come Elena, ha la vocazione per la scrittura, ma a differenza dell'amica non cerca la pubblicazione. Sin da bambina Lila si dedica alla scrittura: compone una fiaba intitolata *La fata blu* che sarà poi d'ispirazione per Elena, inoltre Lila affida all'amica otto quaderni contenenti un misto tra esercizi di scrittura e diario che Elena in un momento di frustrazione distrugge buttandoli nel fiume Po. Quando, in età adulta, Elena torna a Napoli, le due amiche scrivono insieme un libro sulla famiglia Solara e sulla criminalità nel rione, ma Lila, pur aiutando l'amica nella ricerca dei documenti e nella stesura, si rifiuta di firmare il testo e quindi di pubblicarlo anche a suo nome; tuttavia, a insaputa di Elena e contro il suo parere, lo spedisce all'«Espresso». Come afferma Varricchio, «questi testi di Lila mostrano in modi diversi la sua volontà di rimanere sconosciuta»[46].

---

[43] T. DE ROGATIS, *Metamorfosi del tempo. Il ciclo dell'Amica geniale*, in «Allegoria», XXVIII, n. 73, gennaio/giugno 2016, p. 129.
[44] E. FERRANTE, *Storia di chi fugge e di chi resta*, Roma, E/O, 2013, p. 91.
[45] E. FERRANTE, *Storia della bambina perduta*, op. cit., p. 17.
[46] I. VARRICCHIO, *Lacrime di frantumaglia*, Tesi di master, Stockholm, Stockholms Universitet, 2018, p. 81.

Verso la fine della quadrilogia Elena viene a sapere che Lila lavora alla scrittura di un libro su Napoli e, sebbene Elena non l'abbia neanche mai visto, per lei diventa un'ossessione causata da ammirazione, invidia e paura di essere superata in bravura, tanto che si convince che il libro sia un capolavoro e propone a Lila di farglielo leggere e pubblicare, ma Lila nega e afferma: «per scrivere bisogna desiderare che qualcosa ti sopravviva […]. Se potessi cancellarmi adesso […] sarei più contenta. Figuriamoci se mi metto a scrivere»[47]. Elena fantastica così tanto sul libro di Lila che finisce per scriverlo ella stessa, violando il patto stretto con l'amica di non scrivere mai di lei.

Il libro si intitola *Un'amicizia* e racconta in maniera dettagliata la scomparsa di Tina, la figlia di Lila: proprio questa forte intrusione nella vita altrui, questa imposizione della narrazione sancisce la fine dell'amicizia tra le due donne. Dopo la pubblicazione del libro Elena soffre di sensi di colpa poiché è ben consapevole di aver toccato un argomento privato e così ragiona sul proprio cinismo: «questa presunzione, in chi si sente destinato alle arti e soprattutto alla letteratura: si lavora come se si fosse ricevuta un'investitura, ma in effetti nessuno ci ha investiti di alcunché, abbiamo dato noi stessi a noi stessi l'autorizzazione a essere autori»[48].

In *Lucky* avviene qualcosa di molto simile: nel momento in cui la Lila seboldiana chiede di non essere più cercata e dunque il personaggio scompare, poiché le due amiche non hanno più occasione d'incontro, la presenza di Lila nel libro si fa più forte.

Infatti, alla fine del tredicesimo capitolo Sebold racconta l'ultima volta in cui ha visto e ha parlato con Lila, ma nella pagina immediatamente seguente, la prima del capitolo intitolato *Strascichi*, Lila, nonostante sia scomparsa materialmente dalla vita di Alice, viene subito rinominata. Sebold racconta di essere stata invitata nel programma di Oprah Winfrey per parlare della sua storia e di aver trovato nello studio televisivo anche un'altra donna di nome Michelle, la quale non aveva reagito durante la violenza carnale; il paragone con Lila è immediato: «partecipai al

[47] E. FERRANTE, *Storia della bambina perduta*, op. cit., p. 433.
[48] Ivi, p. 442.

programma. Io ero la vittima che aveva reagito; a quanto pareva ce n'era un'altra che aveva subito e basta. Come nel caso di Lila, la resistenza che Michelle aveva opposto non aveva lasciato cicatrici visibili»[49].

La presenza di Lila viene rievocata costantemente nella parte finale del romanzo. Un punto cruciale è quando Alice racconta di essere stata contattata da un amico, il quale la informa che è stata citata in un libro. Alice trova curioso il fatto di essere in un libro e afferma che anche lei avrebbe voluto scriverne uno; a questo punto fa un riferimento allo stupro di Lila avvenuto dieci anni prima, ma in modo significativo non menziona sé stessa né la propria vicenda, come se il vero stupro da narrare, la vera testimonianza da offrire, fosse proprio quella di chi non vuole raccontare, di chi nega la narrazione:

> Un amico che avevo conosciuto da liceale mi chiamò per dirmi che ero stata citata in un libro. Quest'amico faceva il medico a Boston e il mio pezzo, quello del "New York Times", era sto citato dalla dottoressa Judith Lewis Herman nel suo *Trauma e guarigione*. Scoppiai a ridere. Anche a me era venuto il desiderio di scrivere un libro, ma evidentemente non ci riuscivo. E adesso, a dieci anni di distanza o quasi dallo stupro di Lila, il mio nome compariva in una nota a piè di pagina nel libro di un'altra persona[50].

Si ha l'impressione che Alice abbia bisogno di menzionare sempre anche lo stupro di Lila per riuscire a dividere il carico di un tale evento con qualcun altro e per cercare di sentirne meno il peso. Poche righe più avanti Sebold racconta di aver passato del tempo in una colonia in California, dove è stata accolta da un anziano custode che aveva partecipato alla Seconda guerra mondiale; i due si confidano e Alice afferma: «una sera, al lume della lampada a propano della sua casetta, gli raccontai del mio stupro e di quello di Lila»[51]. E nella penultima pagina del libro leggiamo: «il fatto che mi ci fosse voluto tanto tempo per rassegnarmi allo stupro mio

[49] A. SEBOLD, *Lucky*, op. cit., p. 317.
[50] Ivi, p. 322.
[51] *Ibidem*.

e di Lila mi sembrava incomprensibile, ma avevo cominciato ad accettare l'idea. […] era finito l'inferno»[52].

La narrazione più invadente che Alice ed Elena impongono alle due Lila è, però, quella dello stupro, altro elemento che accomuna i due personaggi. Nel confronto con *Lucky*, tra le vicende private che Elena racconta balzano all'attenzione la notte di nozze e lo stupro di Lila, poiché anche nel libro della Sebold lo stupro di Lila, che dovrebbe rimanere privato e dunque oscuro al lettore, è narrato nei minimi dettagli da Alice.

Nell'*Amica geniale* il racconto dello stupro è autorizzato dai quaderni che Lila stessa ha dato a Elena[53], poiché in uno dei quaderni è descritta la violenza carnale subita durante la prima notte di nozze. Tuttavia, Elena, distruggendo i quaderni, nega all'amica la narrazione di sé, la ammutolisce. La vicenda, per poter essere narrata, deve passare necessariamente attraverso il filtro della memoria e del punto di vista di Elena.

In *Lucky* il desiderio di Lila di non essere più cercata e di non affrontare un processo per non dover parlare del proprio stupro e per poter dimenticare il prima possibile viene disatteso da Alice, la quale, come Elena, impone a Lila la narrazione di sé che ella vorrebbe negare.

Le due Lila rappresentano entrambe la negazione della narrazione: la Lila seboldiana non vuole raccontare, narrare e testimoniare lo stupro; l'altra Lila non vuole pubblicare, vuole rimanere in ombra: entrambe cercano di scomparire ma subiscono una narrazione; sia Alice che Elena narrano per loro, impedendone l'oblio.

L'evento traumatico che accomuna le due Lila

Le vite della Lila seboldiana e della Lila ferrantiana sono segnate in maniera irreversibile da un evento traumatico che, sebbene diverso nella sostanza, è molto

[52] A. SEBOLD, *Lucky*, op. cit., p. 329.
[53] «cominciò a raccontare il suo viaggio di nozze non solo come me ne parlò […], ma come poi ne lessi sui suoi quaderni»: E. FERRANTE, *Storia del nuovo cognome*, Roma, E/O, 2012, p. 31.

simile nella forma in cui viene narrato e nelle ipotetiche cause; infatti, in entrambi i casi la colpa dell'accaduto sembra essere rispettivamente di Alice e di Elena.

In *Lucky* lo stupro di Lila avviene in una situazione di ambiguità, poiché lo stupratore trascina Lila nella camera di Alice e lì sul suo letto si consuma la violenza; inoltre, l'uomo pone a Lila delle domande su Alice; dunque, resta insoluto il quesito se il violentatore cercasse proprio Alice e, non trovandola, si fosse avventato su Lila o se per una sorta di perversa ripicca su Alice l'obiettivo fosse proprio Lila. La polizia ipotizza che Lila possa essere stata violentata per vendetta nei confronti di Alice:

> la loro ipotesi [della polizia] si basava su parecchi elementi. Madison [l'uomo che ha stuprato Alice], benché rinchiuso ad Attica, aveva amici; […] lo stupratore [di Lila] sapeva come mi chiamavo; aveva violentato Lila sul mio letto; mentre la violentava, aveva chiesto dov'ero; conosceva i miei orari […] tutti questi fatti potevano indicare un legame con Madison, o essere semplicemente frutto della ricerca approfondita di un delinquente[54].

Poco dopo lo stupro di Lila, Alice inizia a sentirsi in colpa arrivando a pensare: «doveva toccare a me»[55]. Il senso di colpa viene acuito dal fatto che lo stupratore si è introdotto in casa tramite la finestra rotta nella camera di Alice; proprio questo particolare getta ombre sul rapporto tra le due amiche: la notte dopo lo stupro, prima di addormentarsi, Lila chiede ad Alice se ha avvisato il padrone di casa di dover aggiustare la finestra; la domanda, che in sé contiene l'accusa di aver facilitato l'intrusione del maniaco, ferisce Alice: «la domanda, e l'accusa che sottintendeva, mi trafissero come un coltello alla base della spina dorsale»[56].

Nella *Storia della bambina perduta* anche la scomparsa di Tina, la figlia di Lila, avviene in una situazione di ambiguità che non permette di comprendere chi sia il vero obiettivo. Il rapimento è dovuto forse a uno scambio di persona e dalla volontà

[54] A. SEBOLD, *Lucky*, op. cit., p. 310.
[55] Ivi, p. 297.
[56] Ivi, p. 303.

di ferire Elena colpendo Lila per errore; poiché Elena viene ritratta su «Panorama» in una splendida foto assieme a Tina, ma nella didascalia della foto per sbaglio le viene attribuita la maternità della bambina. Quando Tina viene presumibilmente rapita, Lila ipotizza una responsabilità indiretta dell'amica e dieci anni dopo la pone di fronte a una constatazione che lascia intendere come in tutti quegli anni si sia consumata alla ricerca di una verità:

> […] non capisco com'è possibile che in tutto questo tempo tu non ci abbia pensato nemmeno una volta». «A cosa, Lila?». Tacque per qualche secondo e poi parlò a occhi bassi. «Te la ricordi la foto su *Panorama*?». «Quale?». «Quella in cui stavi con Tina e si diceva che era lei tua figlia». «Certo che me la ricordo». «Io ho pensato spesso che Tina possono avermela presa per colpa di quella foto». «Cioè?». «Hanno creduto di rubarsi tua figlia, e invece si sono rubati la mia[57].

Dunque, nell'ipotesi di Lila la richiesta di un riscatto alla ricca scrittrice o la ritorsione camorrista contro il secondo romanzo di Elena sarebbe ricaduta per errore su Tina anziché su Imma, ma al lettore viene lasciata aperta la porta del dubbio, poiché il rapimento potrebbe essere casuale o, invece, una ritorsione proprio nei confronti di Lila. Il dubbio su chi sia il vero obiettivo dello stupro o del rapimento conduce alla rottura delle amicizie.

Alla fine del romanzo Elena si chiede: «a che sono servite dunque tutte queste pagine. Puntavo ad afferrarla [Lila], a riaverla accanto a me, e morirò senza sapere se ci sono riuscita»[58]. La scrittura resta l'unico mezzo che permette ad Alice ed Elena di rimanere sulle tracce delle proprie amiche, di non perderle davvero e nello stesso tempo di analizzare e assolvere se stesse.

Mara Di Tella

[57] E. FERRANTE, *Storia della bambina perduta*, op. cit., p. 427.
[58] Ivi, p. 449.

Bibliografia

E. FERRANTE, *I giorni dell'abbandono*, Roma, E/O, 2002;
A. SEBOLD, *Lucky*, trad. it. di Claudia Valeria Letizia, Roma, E/O, 2002;
EAD., *La quasi luna*, Roma, E/O, 2007;
E. FERRANTE, *Se l'amore è furioso*, in «la Repubblica», 30 novembre 2007;
EAD., *L'amica geniale*, Roma, E/O, 2011;
EAD., *Storia del nuovo cognome*, Roma, E/O, 2012;
EAD., *Storia di chi fugge e di chi resta*, Roma, E/O, 2013;
EAD., *Storia della bambina perduta*, Roma, E/O, 2014;
L. JOBEY, *Intervista a Elena Ferrante: i miei libri e l'enigma della mia vera identità*, in «Il Sole 24 ore», 23 dicembre 2015;
T. DE ROGATIS, *Metamorfosi del tempo. Il ciclo dell'Amica geniale*, in «Allegoria», XXVIII, n. 73, gennaio/giugno 2016;
E. SOTGIU, *Elena Ferrante e il femminismo della differenza*, in «Allegoria», XXIX, n. 76, luglio/dicembre 2017;
T. DE ROGATIS, *Elena Ferrante. Parole chiave*, Roma, E/O, 2018;
I. VARRICCHIO, *Lacrime di frantumaglia*, Tesi di master, Stockholm, Stockholms Universitet, 2018.

Elena Ferrante e il romanzo del Settecento
Una riflessione sull'identità del romanzo italiano

Una trama ininterrotta

C'è un filo diretto che lega il romanzo italiano del Settecento ed Elena Ferrante.

La connessione può sembrare ardita, poco rigorosa; cercherò di chiarirla in poche righe, mescolando pericolosamente critica più paludata e critica militante.

Gli studi hanno mostrato negli ultimi trent'anni circa che il romanzo moderno italiano ha cominciato a crearsi già a metà Settecento, allineando numerosi esempi che hanno costituito il pregresso con il quale Foscolo e Manzoni si sono dovuti necessariamente confrontare[1]. Di tale passato la tradizione poco ha traghettato fino a noi, e per lo più solo quanto era uscito dalle penne di intellettuali "alti", anche se meno letti. Sono rimasti, cioè, nelle antologie e nel canone, i romanzi scritti da Alessandro Verri o Ippolito Pindemonte – *Le avventure di Saffo*, *Le notti romane*, *Abaritte. Storia verissima* – seppure poco frequentati e decisamente slegati da ogni realtà contingente. I romanzi, invece, che narravano le storie personali di donne e uomini comuni e contemporanei - letti, passati di mano in mano, stampati in gran copia, ristampati, pubblicati in edizioni particolari per le ferie delle classi agiate[2] –, ebbene, questi subirono la stessa rimozione che era stata auspicata dagli intellettuali "alti" contemporanei alla loro pubblicazione. Questi romanzi, cioè, furono accusati di essere inverosimili – quando invece parlavano di donne che si muovevano nelle città

[1] Per questi studi ci si può riferire agli ultimi contributi usciti, che radunano anche la critica precedente. Mi permetto di rimandare a D. MANGIONE, *Prima di Manzoni. Autore e lettore nel romanzo del Settecento*, Roma, Salerno, 2012; V. G. A. TAVAZZI, *Il romanzo in gara. Echi delle polemiche teatrali nella narrativa di Pietro Chiari e Antonio Piazza*, Roma, Bulzoni, 2010; T. CRIVELLI, «*Né Arturo né Turpino né la Tavola rotonda*». *Romanzi del secondo Settecento italiano*, Roma, Salerno, 2002; C. A. MADRIGNANI, *All'origine del romanzo in Italia. Il celebre Abate Chiari*, Napoli, Liguori, 2000.

[2] Si veda al proposito G. MANNIRONI, *The Economics of Reading: Cultural Consumption of Novels and letteratura amena in Eighteenth-century Venice*, in *The Formation of a National Audience: Readers and Spectators*, Farleigh Dickinson UP, Madison NJ, 2017, pp. 3-19.

del tempo, nei caffè del tempo, magari sfuggendo ai conventi, innamorandosi dietro le quinte dei teatri, fuggendo dalle camere chiuse dai padri, incrociando figure contemporanee per costumi e modi; mentre romanzi che davvero erano inverosimili, poiché parlavano di Saffo o di personaggi dell'antichità romana, sopravvissero all'oblio, e vennero annoverati in un canone durevolmente citabile.

Termini di confronto

Prima di Foscolo, prima di Manzoni in Italia non c'era dunque il vuoto né il solo imperare dei romanzi stranieri tradotti: tra le mani dei benestanti sostavano per ore le pagine romanzesche di autori italiani come Pietro Chiari, Antonio Piazza, Zaccaria Seriman, Francesco Gritti, Antonio Bianchi.

Perché dunque, pur letti, stampati, prestati da una mano all'altra e sopravvissuti nel secolo successivo, con ulteriori edizioni, ristampe e traduzioni estere[3], questi romanzi popolari non sono rimasti nella memoria storico-letteraria nazionale?

Per molto tempo è rimasta verso questi testi valida l'accusa di inverosimiglianza – facile a smontarsi, oggi che i confronti con le caratteristiche del genere rendono più chiara, definita e allineata con i canoni europei la loro identità. Un'altra accusa era quella di essere stati scritti in una lingua scorretta: ma l'analisi e la loro lettura ha mostrato quanto questo non corrisponda a realtà[4]. Si parla quindi e cioè, in questo caso, per gli albori del romanzo, per il romanzo che è stato il termine "dopo il quale" Manzoni e Foscolo – per citarli grossolanamente come esempio dell'inizio del nostro romanzo – hanno scritto, di un vero pregiudizio che non ha permesso di vedere e di avere contatto con *le radici* con le quali si raffrontavano le opere dei maggiori romanzieri, quasi nell'illusione che il loro unico termine di

[3] Cfr. anche D. MANGIONE, *Uno strano insuccesso: aspetti editoriali del romanzo tra Sette e Ottocento*, in *L'editoria italiana nel decennio francese. Conservazione e rinnovamento*, Milano, Franco Angeli, 2016, pp. 235-44.

[4] G. ANTONELLI, *Alle radici della letteratura di consumo. La lingua dei romanzi di Pietro Chiari e Antonio Piazza*, Milano, Istituto di Propaganda Libraria, 1996.

confronto fosse solo il romanzo straniero. Foscolo e Manzoni, invece, non si misuravano solo con l'estero: ma anche con tutti i divieti che, sul romanzo, erano stati prodotti (e introiettati) nella seconda metà del Settecento dal sistema culturale italiano.

Romanzo e coscienza

Se la critica e la tradizione hanno consegnato alla storiografia e dunque *alla coscienza italiana* la sola esistenza e memoria dei romanzieri settecenteschi, pre-manzoniani, che nelle proprie narrazioni parlavano "a pochi", e raccontavano vicende estranee alla vita reale, la causa risiede, così paiono dire gli studi fino ad oggi, essenzialmente in due grandi ordini di motivi:

1) la censura da parte della Chiesa, che dissuadeva dalla lettura di tali testi, nel timore, di matrice classica, che tali storie, lette privatamente[5], influenzassero l'animo delle lettrici, poiché trattavano di storie di emancipazione e libertà femminile, amori, avventure irregolari e non consone ai princìpi cattolici[6]. Chiaro che i romanzi che allontanavano l'identificazione del lettore, come *Le avventure di Saffo* o le *Notti romane*, fossero accettabili da *quel* canone. Era consentito e giusto, pertanto, che quei romanzi, depurati dalle emozioni pericolose, si concentrassero su una perfetta, impeccabile, inappuntabile perfezione formale e stilistica;

2) il giudizio degli intellettuali, che si coalizzarono contro tali romanzi fin dal loro apparire.

Il loro giudizio (con quello della Chiesa) ha avuto esiti determinanti in due direzioni. Nell'immediato, in quanto il sistema culturale non aveva anticorpi adatti a

[5] Sulla lettura silenziosa si veda per esempio R. LORETELLI, *L'invenzione del romanzo. Dall'oralità alla lettura silenziosa*, Roma-Bari, Laterza, 2010.

[6] Si legga per esempio nel trattato di G. B. ROBERTI, *Del leggere libri di metafisica e divertimento. Trattati due con Prefazione sopra un libro intitolato* De la predication: *par l'auteur du Dictionnaire Philosophique aux Delices* 1766, In Bologna, nella stamperia del Sant'Uffizio, 1769: «Dunque, se leggerete frequentemente trattati di amore e racconti di piacere, le immagini di amore e di piacere frequentissime vi si stamperanno nella fantasia, e v'inseguiranno alla piazza alla scuola alla libreria alla chiesa, e saranno il pascolo delle vostre vigilie non meno che il ludibrio dei vostri sogni».

rispondere ai divieti in modo oppositivo: e il risultato fu quello di riuscire, in effetti, a mettere a tacere tutte le voci romanzesche che avevano provato ad inventarsi narrazioni che dessero alle lettrici e ai lettori emozioni forti, basate su realtà condivise; nella lunga durata, poi, l'esito ha toccato la ricostruzione storico-letteraria dei pregressi del nostro romanzo almeno fino al secolo scorso, quando, a partire dagli anni Ottanta circa, la critica si è accorta di questa sorta di "sparizione". Così come gli intellettuali a fine Settecento avevano reagito a tali romanzi "assai letti ma molto criticati" scrivendone altri del tutto astratti e depurati da sentimenti ed emozioni da più parti giudicati sconvenienti, allo stesso modo la critica e gli intellettuali posteriori operarono a partire dall'Ottocento una rimozione di questi primi gesti romanzeschi poco controllati, pericolosamente popolari e, come ricordato, già scomodi per la Chiesa.

L'Italia, insomma, a partire dal Settecento si è dotata, nei confronti della narrativa di *propria* produzione, di un mirabile pregiudizio, che ha previsto il (solo) magistero dell'intellettuale "alto" nella narrativa lunga e il prevalere della cifra della cura della forma sul contenuto – un contenuto che fosse, comunque, emotivamente non pericoloso.

Storie di canone

Questo *pattern* non si è limitato ad essere una dimenticata fase storico-letteraria. Questo modello ha determinato, a mio parere, la storia delle narrazioni scelte dal nostro canone: narrazioni che dovevano essere ben accette agli intellettuali alti anzitutto (e alla Chiesa, almeno fino ai primi del Novecento: ricordiamo per esempio la vicenda del *Santo* di Antonio Fogazzaro[7]), sacrificando a tal fine anche (o

[7] È interessante ricordare la vicenda di censura che ebbe come protagonista Antonio Fogazzaro, uno dei romanzieri più letti e seguiti a fine Ottocento. Nel pieno del successo dell'autore, dopo che aveva pubblicato *Piccolo mondo antico* e *Piccolo mondo moderno* (1895, 1901), il suo *Il santo* (1905) non incontrò l'approvazione della Chiesa a causa di alcune posizioni critiche verso il cattolicesimo esposte nella narrazione, e fu posto all'Indice. Fogazzaro scrisse una lettera di scuse al Santo Padre. L'apertura, alcuni anni fa, degli archivi svedesi del Premio Nobel ha svelato che fu proprio questa lettera a far svanire la sua possibilità di vincere il Premio Nobel, al quale era stato più volte presentato e per il quale era il miglior

forse elettivamente) il rapporto con il lettore. Le narrazioni, pur di qualità, plausibili, significative per i lettori e che magari riuscivano a raccontare o ad esprimere il carattere nazionale, se non ben accette agli intellettuali "alti", non potevano essere – e di fatto non furono – inserite in un canone.

Dopo questa partenza settecentesca, il modello ha continuato ad agire negli anni cruciali per la formazione dell'Unità nazionale. Nella seconda metà dell'Ottocento, gli autori con una lingua controllata ma la cui forma non sopravanzasse, in importanza, il ruolo del contenuto, autori apprezzati e letti dagli intellettuali ma anche estremamente "popolari", per le loro tonalità emotive, e con altissime tirature – come Francesco Domenico Guerrazzi, per citarne uno – *scomparvero* da qualsiasi canone – oggi non li troviamo raccontati nelle storie letterarie, sono *sconosciuti*: quando hanno invece per decenni letteralmente non solo riempito il mercato di sé e delle proprie edizioni pirata, data la richiesta[8], ma anche *costruito* sia il sentire nazionale popolare che la coscienza degli intellettuali militanti risorgimentali[9]. Nel caso di Guerrazzi, per esempio, l'opera di detrazione iniziò proprio con l'Unità d'Italia, quando il consenso generale tra istituzioni in gioco (e anche la Chiesa, dunque) e la necessità di temperare i toni in senso anti-emotivo divennero il criterio di scelta del canone letterario, che investiva compattamente, come nel secolo precedente, anche la narrativa.

Sembrerebbe quasi che, in una storia delle emozioni nella letteratura italiana ancora tutta da scrivere, al romanzo debba competere un singolare controllo delle emozioni. È questa, senza dubbio, la linea di Manzoni[10]; e scriveva Croce sulla

---

candidato: il mondo protestante non accettò che un artista si sottomettesse in tal modo all'autorità papale, e decise pertanto di assegnare il Premio a Giosuè Carducci (si legga E. TIOZZO, *La letteratura italiana e il Premio Nobel*, Firenze, Olschki, 2009).

[8] Cfr. per questo C. BIAGIOLI, *L'«opera d'inchiostro». Storia editoriale della narrativa di Guerrazzi (1827-1899)*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2009.

[9] «… convenivano in casa sua […] molti studiosi. […] li sentivo parlare del D'Azeglio, del Guerrazzi, del Giusti […]: e allora m'affrettavo a procurarmi anch'io i libri di questi autori, e li leggevo e rileggevo, riscaldandomi sempre più a questo nuovo fuoco della patria ideale…»: cfr. A. M. BANTI, *La nazione del Risorgimento. Parentela, santità e onore alle origini dell'Italia unita*, Torino, Einaudi, 2006 (2000), p. 15. Si veda anche D. MANGIONE, *Come fare col furore? Guerrazzi e le storie rimosse di passione patriottica*, in «Fictions», numero monografico "Narrare la nazione", XIII, 2013, pp. 63-72.

[10] Lo ricorda la *Digressione* del capitolo I del *Fermo e Lucia*: «[…] io sono del parere di coloro i quali

«Critica» qualche decennio più tardi: «Certo, se il risorgimento italiano non avesse avuta altra espressione artistica che i romanzi del Guerrazzi, non sarebbe stato risorgimento di cosa alcuna: né d'intelletto, né di cuori, e neppure di attività pratica, la quale richiede luce interiore e *passioni frenate, e dose di senno assai maggiore di quel che non risplenda nell'ideale del Guerrazzi*»[11].

Si è creata in due secoli, dunque, in Italia, una discrasia tra popolarità/successo romanzesco e approvazione della critica alta, che ha avuto solo alcune numerabili eccezioni – il caso di Umberto Eco il cui *Nome della rosa* era preceduto dalla fama "alta" dell'autore; ma, nel dopoguerra stesso, romanzieri come Cassola o Bassani dovettero subire una simile disapprovazione, per eccessiva "facilità", che si incarnò poi storicamente nella risposta del Gruppo 63. La risposta concreta degli intellettuali fu, con il Gruppo 63, una narrativa franta, giocosa, metaromanzesca: illeggibile, di fatto, per il popolo tanto quanto sacra per l'elaborata visione letteraria degli intellettuali – i «nipotini dell'ingegnere», ben protetti dal genio dello zio, finivano con lo sposare, ancora, ed elettivamente, contrastivamente, una narrativa *lontana* dal lettore.

---

dicono che non si deve scrivere d'amore in modo da far consentire l'animo di chi legge a questa passione. […] ponete il caso, che questa storia venisse alle mani per esempio d'una vergine non più acerba, più saggia che avvenente […] la quale perduto già ogni pensiero di nozze, se ne va campucchiando, quietamente, e cerca di tenere occupato il cuor suo coll'idea dei suoi doveri, colle consolazioni della innocenza e della pace […]; ditemi un po' che bell'acconcio potrebbe fare a questa creatura una storia che le venisse a rimescolare in cuore quei sentimenti, che molto saggiamente ella vi ha sopiti […]. Concludo che l'amore è necessario a questo… mondo: ma ve n'ha quanto basta… […]. Io stimo dunque opera imprudente l'andarlo fomentando cogli scritti; e ne son tanto persuaso; che se un bel giorno per un prodigio mi venissero ispirate le pagine più eloquenti d'amore che un uomo abbia mai scritte, non piglierei la penna per metterne una linea sulla carta: tanto son certo che me ne pentirei»: A. MANZONI, *Digressione*, in ID., *Fermo e Lucia*, a cura di S. S. Nigro, tomo II, Milano, Mondadori, 2002, pp. 172-74.

[11] «Solo il vero educa le menti, solo la sincerità chiama la sincerità e riscalda i cuori; ed è probabile che dove sembra che i romanzi del Guerrazzi producessero meravigliosi effetti di libertà e di amor di patria, questi effetti sorgessero da altre cagioni e si facessero strada nonostante la rettorica di quelle pagine; e che gli effetti direttamente da esse suscitati fossero invece torbidi, come torbida ne era la fonte, e torbidi molti degli uomini che entrano in un rivolgimento, e in parte a lor modo vi cooperano, ma in maggior parte lo ritardano o lo viziano. Certo, se il risorgimento italiano non avesse avuta altra espressione artistica che i romanzi del Guerrazzi, non sarebbe stato risorgimento di cosa alcuna: né d'intelletto, né di cuori, e neppure di attività pratica, la quale richiede luce interiore e *passioni frenate, e dose di senno assai maggiore di quel che non risplenda nell'ideale del Guerrazzi*. La cui opera uscì via via dall'interessamento artistico propriamente detto per trapassare e sopravvivere ancora qualche tempo presso i *lettori incolti*, ristampata e illustrata con spettacolose incisioni a cura di editori popolari»[11] (miei, i corsivi): B. CROCE, *Gli ultimi romanzi di F.D. Guerrazzi*, in «La Critica», X, 1912, pp. 81-94, cit. alle pp. 93-94; poi in ID., *La letteratura dell'Italia unita*, vol. I, Bari, Laterza, 1914, pp. 27-44.

Di fatto, dunque, chi, non intellettuale, scrivesse romanzi di qualità che arrivassero a toccare le coscienze dei lettori, di tanti o tantissimi e non solo "di pochi", si trovava nella condizione di dover difendere il proprio scritto dal discredito intellettuale o dell'Accademia. Se, poi – e non si tratta di osservazione di genere, ma di semplice cronaca –, a scrivere qualcosa che arrivasse a tanti lettori era non solo un intellettuale non riconosciuto o un non intellettuale ma solo "scrittore", ma anche una donna, ecco che la quantità di fattori-ostacolo, di quei fattori-ostacolo storicamente acquisiti in modo quasi indipendente dal singolo, acquisiti come sistema, si facevano, per passare il varco della critica "alta", davvero insormontabili.

Il nostro problema con la narrativa

Questa, pur non norma, è tuttavia indubbiamente una costante del nostro secolare problema con la narrativa. Una costante, superfluo ricordarlo, per nulla inevitabile: si guardi alla provenienza degli autori e alla tipologia delle storie che diventano parte della storia del romanzo nazionale nel caso dell'Inghilterra, della Francia, della Germania.

Il giudizio degli intellettuali e della critica accademica sulla letteratura che, solo per essere popolare, è stata relegata nella livellante categoria del "di consumo" ha creato una sempre maggiore forbice tra le opere lette e approvate dagli intellettuali e le opere che parlano al pubblico dei lettori – come se il fattore "pubblico" automaticamente squalificasse la qualità del testo.

Si tratta di un pregiudizio endemico nella cultura italiana e che non è innocuo: ha uno strettissimo legame con la capacità del popolo italiano di "sentire" se stesso – di *poter* sentire se stesso, guardar*si* nelle narrazioni così come è davvero, e non come dovrebbe essere; si tratta anche, per una nazione, *di avere la possibilità di ripercorrere la propria identità nelle narrazioni*. Se la storia dei nostri romanzi comprende *soprattutto* esperimenti intellettuali, lontani dall'emotività e dall'esperienza cogente e coinvolgente della realtà (come, a mio parere, è il

capolavoro dei *Promessi sposi*), la storia dell'Italia non si rispecchia nella sua narrativa: si racconta una storia narrativa adattata alle aspettative di istanze superiori, lontane dal popolo e dalla vita vera della nazione[12]. Il risultato è una massa di lettori che legge romanzi di cui la critica non parla o non vuole parlare; un canone che non è quello reale; lettori che leggono stupendosi di non trovare emozioni che li rappresentano; ovvero "abbiamo un problema con la nostra linea narrativa".

Il caso Ferrante

Quando si vedono i libri di Ferrante, e in particolare la tetralogia, così studiati all'estero – mentre in Italia stentano ad entrare nelle aule accademiche, e un accademico che ne parli criticamente è, qui, guardato con leggera, benché dissimulata, diffidenza; quando li si vedono essere presenti nelle aule universitarie e seminariali esterne ai confini, quando li si vede viaggiare ovunque, dagli States al Giappone, lodati all'estero da intellettuali e artisti, da lettori particolari tra i lettori comuni, i casi sono due: o dobbiamo dubitare della passione narrativa che abita il resto del mondo o l'Italia ha grande difficoltà o resistenza, per i motivi sopra citati, a comprendere il richiamo di quei romanzi che, ben scritti, assai letti e apprezzati riescono a raccontare ovunque e agli italiani stessi pezzi di vita, di vita spirituale, storica, intellettuale, emotiva dell'Italia e dei suoi abitanti.

Gli interventi italiani che hanno iniziato a inoltrarsi timidamente nel merito della scrittura di Ferrante sono stati di donne; e sono state giovani o nuove accademiche (un caso?) ad occuparsene: Daniela Brogi su «Alias» nel 2013, quando la vicenda di Elena e Lila è ancora trilogia, scrive *Sé come un'altra*, che subito mette in guardia dal confinare la scrittura di Ferrante nella scrittura di genere:

[12] «In questo fatto è posto un problema di vita nazionale essenziale»: A. GRAMSCI, *Quaderni dal carcere*, 23 (VI), § 57.

[…] ma facciamo attenzione, perché attraverso le parole passano anche le forme del dominio, e così invocare il "sentire femminile" equivale pure, visto che non si contempla l'uso dell'espressione "sentire maschile", a sottrarre importanza, a fare torto a una scrittura "molesta", che scava fuori dagli schemi lagnosi e sentimentali – e pure per questo sarebbe più comodo recintare nella letteratura di genere[13].

Laura Benedetti ne parla ancor prima: ma dagli USA, dalla Georgetown University di Washington, cioè da un ambiente accademico differente; e ne scrive nel 2012, ponendo in dialogo *L'amica geniale* con la precedente opera di Elena Ferrante[14]. Quattro anni dopo, a quadrilogia conclusa, il suo bilancio su «Allegoria» dal titolo *Elena Ferrante in America*[15], mentre ricorda che l'American Comparative Literature Association ha dedicato nel suo convegno annuale del 2016 tre sessioni all'opera di Ferrante[16], non può non rilevare che:

Tanto fervore oltreoceanico non ha mancato di suscitare qualche perplessità nei critici italiani. È proprio a partire dal successo americano, infatti, che hanno trovato espressione le maggiori riserve verso la tetralogia, come evidenziato da alcuni giudizi raccolti da Luca Ricci e apparsi sul «Messaggero»: con l'eccezione di Giovanni Tesio, che riconosce all'opera «rispettabilissimi livelli di dignità narrativa», gli scrittori interpellati parlano di «cascata di aggettivi scontati e accostamenti prevedibilissimi» (Francesco Longo), «narcisismo letterario» (Filippo La Porta), «libro epigonale, retrò» (Massimo Onofri), «feuilleton stilisticamente molto esile» (Paolo Di Paolo)[17].

Una voce isolata deve specificare che *nonostante* il successo la tetralogia di Elena Ferrante ha «rispettabilissimi livelli di dignità narrativa». Una narrazione di tale indubbia e dimostratissima potenza riesce a divenire un «feuilleton *stilisticamente* molto esile»[18]. Interessante il gancio stilistico – rispetto al discorso sullo stile cui abbiamo prima fatto cenno come essenziale per l'intellettuale italiano fin dal Settecento, nel mezzo della sfida con il romanzo europeo – e interessante la

[13] D. BROGI, *Sé come un'altra. Su «L'amica geniale» di Elena Ferrante*, in «Alias/Il manifesto», 8.12.2013; ora anche in «Le parole e le cose»; cfr. la URL: http://www.leparoleelecose.it/?p=13515 (ultima consultazione: 22 giugno 2019).
[14] L. BENEDETTI, in «Quaderni d'italianistica», XXXIII, 2, 2012, pp. 171-87.
[15] L. BENEDETTI, in «Allegoria», 73, 2016, pp. 111-17.
[16] Ivi, p. 111.
[17] Ivi, p. 112.
[18] Il corsivo è mio.

spia del *feuilleton*, che riconduce lo sguardo critico nell'alveo del peccato originario, sette-ottocentesco: non prevale la cura formale, ci sono emozioni, allora non è altro che un *feuilleton*[19]. Lo stesso Di Paolo avrebbe poi detto Ferrante, nel marzo 2015, una sorta di «marca di scarpe o di dentifricio»[20], il suo successo di pubblico e critica negli States grande «perché le trame sono oliate, la mano narrativa è solida, la lingua piana, e Napoli, quando c'è, è un fondale che non impegna troppo, sta lì come una stampa turistica con Vesuvio e golfo. Si fa leggere con partecipazione emotiva, le sue vicende sono traghettabili ovunque» [21]. Francesco Longo osserva, a margine del suo commento che si apre, secondo l'articolista, con «Ferrante è una narratrice potente, ma non una scrittrice»: «E la letteratura, si sa, è solo questione di stile». Non esiste, dunque, un filo rosso che lega questi giudizi agli intellettuali settecenteschi come Alessandro Verri, che, mentre in Europa imperava il nuovo romanzo, il romanzo che descriveva le possibilità del nuovo individuo nel mondo, proponeva uno stilisticamente limatissimo e gelato *Le avventure di Saffo* (ricordiamo: tra i pochi romanzi rimasti nel canone descritto e costruito dalla critica italiana nei duecento anni successivi)?

Non la forza dei personaggi, quello che essi rappresentano, le possibilità dell'esistenza che incarnano, le relazioni che sanno descrivere, l'incrocio di tutto questo con la storia nazionale vista dal di dentro, dalle case, dai rapporti, dalle convenzioni, dal linguaggio e dal dialetto, dalle viscere delle donne e degli uomini dell'Italia dagli anni Sessanta agli anni Ottanta, da Sud a Nord, no: piuttosto, lo stile – come se la rappresentazione dell'individuo e della sua problematica esistenza, dei quali il romanzo è privilegiato commentatore da almeno due secoli, dovesse confrontarsi elettivamente con una questione di stile, prioritaria rispetto alla forza della narrazione e della rappresentazione del quotidiano.

---

[19] Il riferimento è a L. RICCI, *Il fenomeno Ferrante visto dai critici*, in «Il Messaggero», 19 marzo 2015; cfr. la URL: http://spettacoliecultura.ilmessaggero.it/libri/elena_ferrante_opinione_critici-930631.html (ultima consultazione: 22 giugno 2019).

[20] Si veda la URL: http://www.lastampa.it/2015/03/02/cultura/caso-ferrante-se-il-romanzo-come-un-dentifricio-rVgbCVDdMybMIVh3UIwsRK/pagina.html (ultima consultazione: 22 giugno 2019).

[21] Si veda la URL: https://www.lastampa.it/2014/10/13/cultura/il-caso-ferrante-il-romanzo-italiano-secondo-il-new-yorker-k6z6crdyRB5A6Z4ycRUrIO/pagina.html (ultima consultazione: 22 giugno 2019).

Opportunamente osservava Laura Benedetti:

La veemenza di certi pronunciamenti non può che richiamare alla memoria la polemica suscitata una quarantina d'anni fa da una figura fondamentale nell'ispirazione di Elena Ferrante, Elsa Morante. Anche nel caso de *La storia*, a uno straordinario successo di pubblico aveva fatto seguito un risentito sbarramento critico, a cominciare dalla lettera collettiva, pubblicata sul «Manifesto» del 18 luglio 1974, che condannava senza mezzi termini il «romanzone» e «la mediocre scrittrice» che l'aveva prodotto. La diatriba sarebbe andata avanti per anni con toni accesi: ancora nel 1996, Paolo Di Stefano poteva raccogliere per «Il Corriere della Sera» pareri contrastanti di critici e scrittori, da Alfonso Berardinelli, che lodava «una capacità inventiva che non ha pari in Italia, un fenomeno esplosivo e straordinario», a Franco Cordelli, che al contrario riscontrava nello stile dell'autrice «una baroccheria ornata e piana di stucchi, quindi stucchevole, [che] non trasmette il senso profondo di un'esperienza, ma il fracasso di un'anima». Si trattava però ormai degli ultimi fuochi d'artificio, mentre Elsa Morante si avviava a diventare una protagonista indiscutibile del Novecento italiano, punto di riferimento per generazioni di scrittori[22].

L'aspetto percorso con più sistematicità in Italia ha iniziato ad essere anzitutto extratestuale – quello dell'identità dell'autrice, indagata con una determinazione pervicace, giunta fino all'indagine su beni, denari e compravendite dell'ipotetica Elena Ferrante[23]. L'Università di Padova ha organizzato, nel 2017, un workshop dedicato all'indagine stilistica dei testi dell'autrice della quadrilogia – un modo per indagare l'opera con il pretesto di identificarne l'autrice e che ha prodotto un libro dal titolo *Drawing Elena Ferrante's Profile*[24]. Sono nate indagini sulla dimensione dialettale dei testi di Ferrante, partiti dall'*Amore molesto*; e nel 2018 Tiziana de Rogatis, dopo un primo affondo del 2015 nella costruzione dell'immaginario femminile e napoletano[25], ha pubblicato, non a caso presso e/o, *Elena Ferrante.*

[22] L. BENEDETTI, in «Allegoria», 73, 2016, art. cit., p. 112.
[23] L'indagine, condotta dal giornalista Claudio Gatti, è arrivata, come noto, ad analizzare gli spostamenti di denaro e gli acquisti immobiliari della persona "sospettata" di essere Elena Ferrante: si legga https://st.ilsole24ore.com/art/cultura/2016-10-02/elena-ferrante-tracce-dell-autrice-ritrovata-105611.shtml?uuid=ADEqsgUB&refresh_ce=1 (ultima consultazione: 22 giugno 2019). Si vedano anche le considerazioni di S. FACCINI, *Diverse Elena Ferrante*, in «Narrativa», 38, 2016, pp. 185-95.
[24] *Drawing Elena Ferrante's Profile. Workshop Proceedings*, Padova, 7 settembre 2017, ed. by A. Tuzzi e M. A. Cortelazzo, Padova, Padova UP, 2018.
[25] T. DE ROGATIS, *Elena Ferrante e il Made in Italy. La costruzione di un immaginario femminile e napoletano*, in *Made in Italy e cultura. Indagine sull'identità italiana contemporanea*, a cura di D. Balicco, Palermo, Palumbo, 2015, pp. 288-317: cit. a p. 293.

Parole chiave, dove la quadrilogia e le sue caratteristiche sono ripercorse in una sorta di racconto quasi «ferrantiano»[26].

Tra le poche voci maschili che abbiano riflettuto sulla dipendenza narrativa attribuita alla tetralogia senza sminuirla, quella di Massimo Fusillo: «Basta poco, secondo me, per capire che questa dipendenza non è solo l'effetto di una strategia efficace, come in tanta letteratura e in tanto cinema di consumo (e in ogni caso si tratta di un effetto non facile da raggiungere, certamente significativo): è invece parte di un sistema più complesso, che ha a che fare con la grande se non con la grandissima letteratura»[27].

Tiziana de Rogatis nel 2016 aveva aperto la serie di interventi su «Allegoria», cui quello di Fusillo appartiene, chiedendosi appunto: «Per quale ragione i suoi libri vengono pressoché ignorati dal dibattito universitario italiano, mentre in Nord America sono al centro di convegni, seminari, pubblicazioni autorevoli?»[28].

E il pubblico italiano?

Ma il punto non sembra essere solo quello del dibattito universitario o del confronto con il pubblico americano. Il confronto e la partita sono anche con il *pubblico italiano*. E il punto cruciale è, nel suo complesso, quello di una critica che sminuisce – che torna a sminuire, come nel Settecento - la portata di un fenomeno che coinvolge il pubblico e la sua risposta ad aspetti del tutto propri del genere romanzesco, additandoli come insignificanti, creando così ancora – perpetuando – uno iato fra critica alta e legittima fruizione e azione del testo romanzesco.

La "zona di lettura" e di lettori che accoglie la forza del romanzesco – una forza del tutto legittima e che non ha, da nessun lato in cui la si guardi, i difetti che la possano far escludere dall'essere degna – è ancora, dopo due secoli di romanzo, bersaglio: non abbastanza concentrata "solo" sullo stile, non abbastanza distaccata dal

[26] G. ZAGREBELSKY su *Elena Ferrante. Parole Chiave*, in «L'Indice dei libri del mese», ottobre 2018.
[27] M. FUSILLO, *Sulla smarginatura. Tre punti-chiave per Elena Ferrante*, in «Allegoria», n. cit., p. 148.
[28] T. DE ROGATIS, in «Allegoria», n. cit., p. 109.

reale, troppo "romanzesca". Del resto, possiamo ricordare che questo aggettivo – *romanzesco* – era, per il romanziere che l'Italia si è scelto, Manzoni, un *vero problema*?[29] «Mentre si costruiscono piani grandiosi di egemonia, non ci si accorge di essere oggetto di egemonie straniere», osservava Gramsci nel 1930[30]. Se allora il romanzesco arrivava soprattutto da sistemi culturali stranieri, ora, che l'egemonia straniera di altri siamo noi, esportiamo all'estero una letteratura che in Italia viene letta malgrado e non grazie alla critica.

La forza dei personaggi, la capacità di parlare di vite individuali e al contempo condivise, la capacità di emozionare, di rappresentare nei tratti della storia sociale e di costume di un Paese «il potere metamorfico del tempo»[31] e il rapporto spaziale, tematico dell'oggi, fra globale e locale[32]; la capacità della quadrilogia di parlare dell'Italia stessa nelle vicende di un individuo – e non solo di donne (alcune figure maschili in Ferrante sono straordinarie): tutto questo, che è quanto parla al pubblico, alto e basso, colto e incolto, non è importante. Come nel Settecento, il romanzo c'è, è lì, parla dell'Italia, di noi, della "nostra" Napoli, di quello che Napoli può essere, ne parla a noi e al mondo, in quella maniera (da studiare) che trascina e coglie, spiega, e

---

[29] Emblematicamente ricordiamo, in traduzione dal francese per comodità: «Quanto al procedere degli avvenimenti ed all'intreccio, credo che il miglior mezzo di non fare come gli altri sia di attenersi a considerare nella realtà la maniera d'agire degli uomini e di considerarla, soprattutto, *in ciò che ella ha d'opposto allo spirito romanzesco.* In tutti i romanzi che ho letto, mi sembra di vedere uno sforzo per stabilire relazioni attraenti ed inaspettate fra i diversi personaggi, per ricondurli tutti insieme sulla scena, per trovar casi che operino, nel tempo stesso e in modo diverso, sul destino di tutti; ed insomma un'unità artificiale che non esiste nella vita reale. So che questa unità fa piacere al lettore, ma penso che avvenga per un'antica abitudine; so che passa per un pregio in qualche opra che ne ha di veri ed eccellenti, ma sono anche certo che un giorno sarà oggetto di critica: A. MANZONI, Lettera a Claude Fauriel del 29 maggio 1922, in ID., *Tutte le lettere*, Milano, Adelphi, 1986, tr. it. di U. Dotti, Milano, Rizzoli, 1985, pp. 254-55 (tomo I, pp. 271). Il corsivo è mio.

[30] A. GRAMSCI, *Quaderni dal carcere*, 23 (VI), § 57.

[31] M. FUSILLO, *Sulla smarginatura. Tre punti-chiave per Elena Ferrante*, op. cit., p. 148.

[32] In Elena Ferrante la «dialettica fra permanenza e metamorfosi assume un rilievo tematico marcato, che si snoda in parallelo con altre opposizioni […] come quella fra locale e globale, fra lineare e tortuoso». Ancora: «Nell'Amica geniale la tensione fra locale e globale si avverte continuamente: la protagonista esalta il piacere di espandersi che le viene dai viaggi di lavoro prima in Europa poi negli States, e dai trasferimenti a Pisa e Firenze, ma poi torna continuamente nel rione, trasferendovisi con le figlie per un lungo, decisivo periodo, anche se il suo successo di scrittrice le potrebbe permettere di vivere altrove in una situazione meno degradata. Si tratta di un conflitto fra spinta centrifuga e spinta centripeta, incarnate dalle due protagoniste, Lenù e Lila, e dal loro rapporto unico e inclassificabile […]»: M. FUSILLO, *Sulla smarginatura. Tre punti-chiave per Elena Ferrante*, op. cit., pp. 150-51.

catarticamente rappresenta: ma è una donna, è romanzesco e non straniato da operazioni intellettuali, e quindi non lo si può vedere – riconoscere.

Nel Settecento, lo scandalo e la critica feroce della classe intellettuale per i romanzi che tutti, anche gli intellettuali, leggevano riuscì a ridurre al silenzio i romanzieri; e restarono solo le voci degli intellettuali alti; e a seguire furono Foscolo e Manzoni.

La scelta di essere invisibile è quella che Elena Ferrante spiega anche nella voce sull'identità scritta per il vocabolario Zingarelli[33], quella di poter essere molteplici senza la zavorra dell'identità. Ma, non rivelandosi, Elena Ferrante ha anche scelto la libertà da tutto ciò che, diretto a lei, sarebbe riuscito a ridurla al silenzio – allo stesso modo in cui le polemiche del Settecento riuscirono, nel giro di mezzo secolo, a zittire tutte le penne che avevano nel nuovo romanzo osato scrivere di emozioni forti, di uomini irretiti da donne che correvano per le calli veneziane travestendosi, di uomini e donne comuni che si confrontavano con modi e costumi dell'Italia vera – soli, senza l'aiuto della Provvidenza.

Daniela Mangione

[33] «L'identità è la colla della molteplicità. Colla trasparente. Basta uno sguardo per accorgersi che negli occhi del singolo, dietro l'etichetta del nome e cognome, c'è una folla molto varia di spettri: io sono io è una semplificazione, utilissima per tenere in ordine noi stessi ma, come ogni possibile identità dentro cui ci ingabbiamo o siamo ingabbiati (sessuale, religiosa, nazionale, politica, sociale), è limitativa, ci impoverisce. Separarsi da io sono io almeno per un po', uscire da quel recinto specialmente nelle attività di invenzione o reinvenzione del mondo, apre uno spazio sterminato dove niente e nessuno resta identico e poi identico e poi ancora e sempre identico»: E. FERRANTE, voce d'autore in *Lo Zingarelli*, Bologna, Zanichelli, 2015, p. 1058.

L'enigma delle bambole: Storia di un'amicizia *di Fanny & Alexander*

Con circa un anno di anticipo rispetto alla messa in onda sugli schermi televisivi italiani e americani della prima serie ideata e diretta da Saverio Costanzo, la tetralogia di Elena Ferrante ha debuttato sulla scena del Teatro Astra di Torino nel giugno 2017. Naturale conseguenza del successo planetario dei romanzi dedicati a *L'amica geniale* e usciti per l'editore romano e/o tra il 2011 e il 2014, la trasposizione filmica e la scrittura teatrale colgono una predisposizione alla dimensione spettacolare, che sembrerebbe essere implicita già nella pagina narrativa. Il ritmo incalzante del racconto e l'individuazione di personaggi di grande presa emotiva sul lettore, insieme con la costruzione di una storia capace di intrecciarsi con un ritratto dell'Italia dal Dopoguerra ai giorni nostri, lasciavano supporre una resa cinematografica fin dall'uscita del primo volume dell'opera. Senza spingerci a immaginare una propensione della stessa autrice alla sceneggiatura – a cui pure avrebbe poi partecipato, in occasione della versione televisiva, con un team formato con il regista, Francesco Piccolo e Laura Paolucci -, si può comunque notare come i romanzi siano stati concepiti in modo da prestarsi agevolmente all'adattamento. A lasciarlo intuire è – tra l'altro - la struttura temporale che si avvale di flashback e organizza il racconto su piste parallele, ma anche lo spessore delle figure di Lila e di Lenù, che agevola il meccanismo di fidelizzazione.

Anche se molte letture critiche hanno contestato la distanza dall'opera letteraria, si può comunque affermare che la serie televisiva girata da Costanzo per RaiFiction e la statunitense HBO sembra ispirarsi in modo diretto ai libri ferrantiani. Della tetralogia le diverse stagioni della fiction riproducono l'articolazione della materia narrativa e scelgono di insistere – almeno nella prima serie che è andata in onda alla fine del 2018 – sugli episodi-chiave del romanzo.

Per lo spettatore che invece abbia avuto modo di assistere alla messinscena della scrittura drammaturgica in tre capitoli realizzata da Chiara Lagani per la compagnia Fanny & Alexander[1], l'effetto è stato sicuramente più straniante. Pur arrivando a momenti di fedeltà letterale all'opera romanzesca, in cui le due attrici sul palco, la stessa Lagani e Fiorenza Menni, parrebbero quasi leggere pagine del libro, il progetto drammaturgico *Storia di un'amicizia* si contraddistingue per la libertà con cui altri linguaggi, altri codici espressivi e altri scenari entrano in relazione con l'*Amica geniale*. Il lavoro realizzato da Fanny & Alexander fa leva sul processo di identificazione che è alla base del successo del romanzo, cavalcandone le potenzialità e ampliandone la portata. La scrittura di Lagani costruisce quello che definisce un «millimetrico e speciale riconoscimento» con la tetralogia di Ferrante e sul meccanismo, di rispecchiamento individuale e collettivo, cui l'opera deve probabilmente il suo successo monta un sistema di rimandi intertestuali e transmediali. Stimolando «un terreno fertile di coincidenze», la drammaturgia si allarga a stabilire dei ponti con altri testi e altre esperienze estetiche con cui l'autrice racconta di essere entrata in contatto, in un'«alchimia speciale di elementi scelti»[2]. L'intersecarsi di parole e immagini, di sensazioni visive e sonore, di documenti audiovisivi e movimenti coreutici è del resto la cifra stilistica su cui la compagnia Fanny & Alexander ha costruito il proprio linguaggio teatrale.

Il trittico teatrale scritto da Chiara Lagani si completa come sempre con il progetto sonoro e la «partitura gestuale»[3] di Luigi de Angelis, in un'architettura complessa che risponde al desiderio di superare il disegno puntuale dell'opera ferrantiana e rielaborarla in un linguaggio teatrale. Come rivela l'autrice in un'intervista rilasciata a «Klp Teatro», il lavoro registico di De Angelis consiste in

---

[1] Su Fanny & Alexander si veda il sito della compagnia https://fannyalexander.e-production.org e il focus di approfondimento di «Sciami», su https://nuovoteatromadeinitaly.sciami.com/fanny-alexander, entrambi consultati il 21/06/2019.

[2] C. LAGANI, *Rileggere l'Amica geniale a teatro*: cito da un testo inedito che accompagna il copione *Storia di un'amicizia* di Fanny & Alexander che la compagnia mi ha gentilmente fornito. Approfitto per ringraziare Fanny & Alexander e Chiara Lagani in particolare, per la disponibilità e l'interessamento.

[3] Uso un'espressione di Chiara Lagani, nell'intervista rilasciata a Rita Borga su «Klp Teatro» il 4 dicembre 2017; cfr. http://www.klpteatro.it/25-anni-fanny-alexander-intervista-ferrante, consultato il 21/06/2019.

«operazioni molto legate al suono, operazioni ritmiche profonde, a partire da un catalogo di gesti che viene costruito in complicità con gli attori dello spettacolo»[4]. La drammaturgia traccia invece «uno spazio metaforico, anche lineare» che è la condizione stessa di esistenza dell'opera teatrale: «non puoi mica andare avanti… Cosa racconti se non hai delimitato questi confini fondamentali?»[5].

Il tentativo di mappare il territorio dell'*Amica geniale* inizia nel 2017 quando, in seguito a una lettura originariamente scettica e poi entusiastica dell'opera, la drammaturga scrive e mette in scena il primo capitolo di quella che sarebbe diventata una triade. Con *Da parte loro nessuna domanda imbarazzante* (titolo iniziale di questa prima parte) Fanny & Alexander pone la base della propria linea interpretativa della tetralogia, individuando il principale motivo di fascinazione nel legame tra le due bambine protagoniste. Notando come Lenù e Lila tendano a alternarsi al centro dell'attenzione romanzesca, contendendosi il ruolo primario, Lagani riconosce nell'amicizia e nel reciproco rispecchiamento dei due personaggi il vero punto di attrazione centripeta dell'opera. Per offrirne una rappresentazione scenica la drammaturga sceglie di affidare alle due interpreti ruoli simmetrici e speculari, privi di elementi che distinguano l'uno dall'altro. L'inscindibilità della coppia amicale e la sua condizione di continua osmosi, per cui anche nella separazione le protagoniste continuano a rapportarsi l'una all'altra, vengono rese unendo le due presenze in un'unica voce. Restituendo la centralità della voce narrante, propria della scrittura romanzesca, i due corpi condividono lo stesso soggetto, che si alterna tra diegesi e mimesi. Pur giocando sull'identificazione reciproca e sulla simmetria dei loro movimenti, Fanny & Alexander pone l'accento sul personaggio di Elena Greco, in quanto narratrice. Recuperando il punto di vista del romanzo e la sua versione della vicenda, la compagnia riconosce all'opera una vistosa matrice di letterarietà.

Se la dimensione comunicativa del linguaggio tende progressivamente nell'opera a perdere consistenza in favore di una crescente importanza della gestualità, del suono e della visione, il prevalere della narrazione sul dialogo e la

[4] *Ibidem*.
[5] *Ibidem*.

riduzione del dialogo a piccoli tasselli presi di peso dalle pagine scritte impongono il continuo riferimento alla letteratura. Per dare visibilità a quella che Adriana Cavarero ha chiamato «soggettività relazionale», intendendo la «ragnatela narrativa»[6] in cui i racconti di Lila e Lenù si intersecano per costruire il racconto della loro amicizia, Fanny & Alexander punta sul personaggio di Elena come testimone ed erede dell'esperienza condivisa. Ma il ruolo di narratrice, che le ha conferito Ferrante, raccoglie comunque il testimone delle scritture autobiografiche di Lila, in un «continuo incrocio per cui ciascuna diventa narratrice dell'altra, reale o potenziale», realizzando così le «biografie di una relazione in atto»[7].

La scelta drammaturgica punta a dare visibilità alla polifonia di cui ha parlato Tiziana de Rogatis, quando afferma che «lo sdoppiamento della voce narrante è generato da una focalizzazione sui pensieri di Lila»[8]. All'idea della studiosa per cui, con l'espediente del recupero dei quaderni di Lila, Elena arriva a realizzare «un ventriloquio dell'amica» e il suo discorso diviene «continuamente smarginato»[9], *Storia di un'amicizia* sembrerebbe aver risposto con la coralità delle due voci, che si sovrappongono ripetutamente. Proprio come suggerisce de Rogatis, quando nota una «focalizzazione molto mobile», Lagani punta su un sistematico scambio di ruoli, che, mentre suggerisce che alla riscrittura si sia preferita la *mise en espace*, afferma comunque anche la sovrapposizione delle voci e l'impossibilità di distinguere le parole dell'una da quelle dell'altra.

Il titolo con cui il primo capitolo è andato in scena in anticipo rispetto alla trilogia completa rappresenta però un preciso riferimento intertestuale che complica la visione proposta da Fanny & Alexander. *Da parte loro nessuna domanda imbarazzante* è un verso di una poesia di Wyslawa Szymborska, che nello spettacolo viene evocata più volte. Per la poetessa premio Nobel a non porre domande

---

[6] «Testo e senso», 17, 2016. Intervista leggibile al seguente link: http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:G0k6s-eqamsJ:testoesenso.it/article/download/414/pdf_210+&cd=1&hl=it&ct=clnk&gl=it&client=safari, consultato il 21/06/2019.
[7] *Ibidem*.
[8] T. DE ROGATIS, *Elena Ferrante. Parole chiave*, Roma, Edizioni e/o, 2018, p. 42.
[9] Ivi, p. 43.

imbarazzanti sono i morti, con cui pure nei sogni il suo interlocutore, in *Intrighi con i morti*, si intrattiene. Sulla commistione tra il mondo dei vivi e quello dei morti (al centro della prima parte del romanzo), mediata attraverso il sogno e le fantasie delle bambine, Lagani costruisce il primo tassello del suo lavoro. Il mondo dei morti è quello di don Achille e dello scantinato dove le due ragazzine gettano le loro bambole in una delle scene più significative del libro. Lo spettacolo teatrale ne coglie l'emblematicità al punto da costruirci sopra l'intero blocco drammatico. Diviso in due parti simmetriche, il primo tassello della trilogia si articola in una sezione diurna, in cui si muovono le due protagoniste, e una notturna, che vede l'entrata in scena delle bambole Tina e Nu. Al bianco degli abiti delle bambine si contrappone il nero di quelli delle bambole, mentre alla limpidezza letteraria delle pagine del romanzo si sostituiscono il mistero del nonsense, l'oscurità dei versi, l'enigma delle filastrocche.

Chiara Lagani parla di questo cambiamento di registro e di tonalità come di una smarginatura della narrazione, che lascia spazio «al gonfiarsi repentino e provvisorio di una piccola bolla di mistero, in cui lo spettatore potesse sostare e interrogarsi». A traghettare il pubblico in questo spazio anti-naturalistico sono le due bambole, che si staccano dalle pagine del romanzo e dalla dimensione diurna per richiamare suggestioni oniriche e presenze ancestrali.

Mentre coglie la centralità simbolica della bambola nella tetralogia, ma anche nell'opera di Ferrante, che di bambole parla per esempio anche nella *Figlia oscura*, Fanny & Alexander richiama implicitamente la propria sensibilità per un archetipo che ha un ruolo fondamentale anche nel suo immaginario. Nel lavoro che la compagnia fa su Tina e Nu è impossibile non vedere un chiaro collegamento con la ricerca di Chiara Lagani intorno alla figura di Oz. Traduttrice per Einaudi dei *Libri di Oz*[10], che ha portato in scena in una sorta di lettura animata, l'autrice afferma che le illustrazioni realizzate da Mara Cerri per Oz sono state alla base dello studio sulle bambole ferrantiane. Le «bambole-matrioska» della disegnatrice hanno ispirato il ciclo di immagini per Oz, tra cui quella della Ragazza-Patchwork, Pezza,

[10] L. FRANK BAUM, *I libri di Oz*, traduzione di C. Lagani, Torino, Einaudi, 2017.

«sfarfallante e stravagante», le cui parole, ricorda Lagani, «si sono mescolate in me a poco a poco alla voce immaginaria delle bambole mute della Ferrante […], ma anche a quelle di Mara Cerri, con i loro occhi fissi, sbigottiti e malinconici»[11].

Le bambole di Fanny & Alexander parlano con i versi di Toti Scialoja e si muovono con una gestualità simmetrica che Renato Palazzi ha definito «insondabili geroglifici di movenze ritmiche»[12], in un progressivo annullamento di senso, che porta all'affermazione dello «spazio enigmatico» in cui ci si domanda dove siano finite la due bambole.

Il secondo blocco drammatico sembrerebbe rispondere che Tina e Nu sono fuggite dal Rione e sono andate a vedere il mare, proprio come avrebbero voluto fare Lila e Lenù. La sezione è introdotta dalla proiezione di una serie di video in bianco e nero che ritraggono famiglie sulla spiaggia, tra cui si riconosce sempre una coppia di amiche, ogni volta diversa. A questa fase documentaria Fanny & Alexander fa seguire una parte olografica, con giochi di ombre proiettate su uno sfondo verde, in cui torna a imporsi la narrazione letteraria. Del romanzo però continuano ad essere prelevati solo dei temi e dei simboli, che nella seconda parte si riassumono intorno al focus del reale.

Il ritorno alla tetralogia è segnato dalla perdita di consistenza scenica delle due figure femminili, con l'affermazione di un personaggio collettivo, che alluda alla comunità. Chiara Lagani dice di aver compreso come questa funzione sia assunta nel romanzo da Napoli, forza «fondativa e vitale», capace di imporre il confronto con la realtà. Sono i materiali documentari, montati dalla regista Sara Fgaier, a proporre il collage familiare attraverso cui storie individuali e storie collettive si intrecciano. Fanny & Alexander recupera il lavoro che la montatrice ha realizzato su *Gli anni* di Annie Ernaux, in cui ha unito frammenti visivi e testuali. Il cortometraggio che Sara Fgaier realizza per *Storia di un'amicizia* individua nelle storie familiari delle situazioni archetipiche, che pur nella loro precisa consistenza storica diventano simboliche e assolute, dimostrando come raccontare la vicenda individuale delle

[11] Cfr. C. LAGANI, *Rileggere l'Amica geniale*, op. cit.
[12] R. PALAZZI, *Una partitura di parole, di gesti, di suoni*, «Il Domenicale», «Il Sole 24 ore», 30 luglio 2017.

protagoniste sia un modo per parlare della storia collettiva di tante famiglie italiane dell'epoca. Fanny & Alexander gioca sul riconoscimento, soprattutto nel senso della memoria particolare di cui la scrittura di Annie Ernaux si è fatta interprete. Attraverso la videoarte di Fgaier, il teatro entra in collegamento con il frammentarismo della storia di Ernaux e con l'idea di storia costruita attraverso gli archivi personali, in una coralità che si fa interprete della polifonia di Ferrante.

È lo stesso racconto ad accogliere questa pluralità di voci, quando le due attrici, oltre a continuare il gioco delle parti iniziato nel primo capitolo, entrano ed escono dal presente della vicenda, recitano quelle che sembrano quasi delle didascalie, assumono su di sé anche altri personaggi della storia. Pur impersonando l'età della giovinezza delle due protagoniste, Chiara Lagani e Fiorenza Menni sperimentano la gestualità del gioco infantile, di cui imitano il gusto trasformistico e la leggerezza con cui abbandonano le maschere.

Complice il movimento coreutico che molto deve al Tanztheater di Pina Bausch e a Trisha Brown, per cui nelle *Note di regia* Luigi de Angelis parla di «una grammatica gestuale ossessiva», i corpi delle attrici continuano ad alludere alle bambole, così anticipandone il ritorno sulla scena nel terzo capitolo. È sempre il regista a suggerire che la danza geometrica delle mani e dei piedi sia una rappresentazione del «morso della taranta» che ha segnato Lila e Lenù. Come se fossero state morse dal ragno, anche le due donne, colpite da un legame di amicizia quasi velenoso, non riescono a trovare pace, in un movimento continuo e danzato, da tarantolate.

Rinunciando a qualsiasi proposito illustrativo che possa seguire il filo temporale della narrazione del romanzo e riprodurne la totalità dell'intreccio, nel terzo capitolo della trilogia Fanny & Alexander continua a scegliere un simbolo su cui condensare la propria interpretazione. L'ultimo tassello è dedicato alla figura della maternità, che diviene emblematica dell'età matura delle due amiche. Nella visione proposta il corpo della madre diviene un'ulteriore lettura del tema della bambola e un'evoluzione della riflessione sull'infanzia, che è un motivo su cui la

compagnia ha sempre ragionato ampiamente. I corpi gravidi delle protagoniste entrano presto in corto circuito con quelli delle bambine iniziali e la maternità si rivela un doppio del giocare a mamma e figlia che aveva esposto Lila e Lenù alla perdita delle bambole. Il trauma delle bambole perse, per cui le bambine si erano spinte nello scantinato e poi fino a casa dell'orco, don Achille, nella speranza di recuperarle, è destinato a ripetersi nella *Storia della bambina perduta* con cui si chiude la tetralogia di Elena Ferrante. Fanny & Alexander insiste sul nome della figlia di Lila, che si chiama Tina, come la bambola di Lenù, così dimostrando come nell'episodio delle bambole smarrite Elena Ferrante abbia voluto inserire molti elementi simbolici. Enfatizzando il finale dell'*Amica geniale*, in cui le bambole rientrano a sottolineare le domande a cui Elena non aveva mai potuto rispondere, la drammaturgia di Lagani insiste sul legame con le protagoniste. Dopo essersi sostituite alle bambine nel primo episodio, le bambole vanno al mare al posto di Lila e Lenù, con cui si scambiano anche nelle immagini di archivio, che ritraggono volti di ragazze qualsiasi, di diversa consistenza ma con la stessa funzione della bambola.

Alle bambole alludono i corpi delle madri, che possono liberarsi del ventre, come di un travestimento. E così il trauma della bambina perduta, che ripete e sottolinea quello archetipico da cui inizia la storia dell'amicizia. Il tema della bambola è il filo conduttore su cui Fanny & Alexander costruisce un'opera che si deve leggere nella sua complessità, non come specchio o traduzione del romanzo, ma come un attraversamento, che tenga conto di tutte le «smarginature della storia». Per quanto Elena abbia cercato di trovare una forma capace di contenere la polifonia della vicenda, il finale teatrale lascia la parola alla bambola Tina, che parla in versi, si muove con gesti spezzati e chiude lo spettacolo sul nonsense.

Valeria Merola

Parole-chiave: Bambole, Fanny & Alexander, Elena Ferrante.

Storia della bambina perduta *di Elena Ferrante: il desiderio di narrare oltre la dicotomia autore/lettore*

Obiettivo di questo saggio è mostrare come Ferrante decostruisca la tradizionale opposizione tra autore e lettore, dove le due antinomiche entità interagiscono secondo un preciso «patto narrativo»[1], e al contempo ricostruisca, o tenti di ricostruire, un diverso rapporto tra autore e lettore[2]. Questo tipo di sperimentazione narrativa corre attraverso l'intera serie di *L'amica geniale*, condensandosi esplicitamente nella seconda parte del quarto e ultimo libro della tetralogia, *Storia della bambina perduta*.

Parimenti agli altri incipit, il primo capitolo della seconda parte del libro in questione, ovvero *Vecchiaia. Storia del cattivo sangue*, funge da nuovo prologo: viene raccontato un evento a cui la narratrice non è capace di attribuire senso e che ruota attorno alla scrittura del suo ultimo libro, *Un'amicizia*. La narrazione del processo di scrittura viene anticipata dal racconto delle motivazioni che spingono Elena Greco a lasciare Napoli[3], esempio lampante dell'illusione generata dalle ideologie legate al progresso illimitato[4]. Un altro evento che ci porta vicino alla scrittura di *Un'amicizia* è la partenza della figlia Imma che, come le due sorelle maggiori, lascia la casa materna per studiare all'estero. Queste separazioni segnano la fine di una fase importante della vita della narratrice, portando Elena a farne un

[1] P. LEJEUNE, *Il patto autobiografico* [1975], Bologna, il Mulino, 1986; U. ECO, *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Milano, Bompiani, 1979; ID., *Sei passeggiate nei boschi narrativi*, Milano, Bompiani, 1994; H. GROSSER, *Narrativa*, Milano, Principato, 1985; G. ROSA, *Il patto narrativo*, Milano, Il Saggiatore, 2008.

[2] Assumiamo provvisoriamente i suddetti termini al maschile per vedere se e come Ferrante sviluppi anche la questione di genere ad essi connessa. Se sulla scrittura di donna e il ruolo di autrice in Ferrante si è detto ampiamente fin qui, è tuttavia da rilevare il posizionamento assunto da parte della critica femminista italiana nello sviluppo degli studi attorno alla figura della "lettrice" a cui la rivista «Leggendaria» ha dedicato un intero numero nel 2011, dal titolo *Lettrici e Personagge*. Si veda almeno AA.VV., «Leggendaria», n. 90, 2011; B. SARASINI, R. MAZZANTI, S. NEONATO, *L'invenzione delle personagge*, Roma, Iacobelli, 2016.

[3] E. FERRANTE, *Storia della bambina perduta*, Roma, Edizioni e/o, 2014, p. 317.

[4] Ivi, p. 319.

bilancio negativo, scandito secondo la pubblicazione e il successo dei propri libri[5]. A giudicare dagli introiti dei libri pubblicati, lettori e lettrici sono migrati verso nuovi lidi e, al pari delle figlie, abbandonano l'autrice. Attanagliata dalla noia, di tanto in tanto Elena torna a Napoli per brevi soggiorni in cui alle volte incontra Lila, ma più spesso rimane sola finché, nel 2006:

> Chiusa in un vecchio albergo di corso Vittorio Emanuele per colpa di una pioggia che non smetteva mai, scrissi per ingannare il tempo, in pochi giorni, un racconto di non più di ottanta pagine ambientato al rione e che raccontava di Tina. Lo scrissi velocemente per non darmi il tempo di inventare. Ne vennero fuori pagine secche, diritte. La storia si impennava fantasiosamente solo nel finale. Pubblicai il racconto nell'autunno del 2007 col titolo *Un'amicizia*. Il libro fu accolto con grande favore, si vende ancora oggi molto bene, le insegnanti lo consigliano alle alunne come lettura per l'estate. Ma io lo detesto[6].

Un'amicizia, possiamo dire provvisoriamente, è contemporaneamente la *Storia della bambina perduta* e la reificazione del fatto che Elena ha deliberatamente infranto il patto stipulato con Lila[7], strategia narrativa che sia istituisce un *continuum* tra finzione e realtà sia acuisce la dimensione autoriflessiva latente del romanzo che, con Santovetti, consideriamo una vera e propria *mise-en-abîme*[8]. Grazie a questo meccanismo narrativo, la narratrice sostiene l'impossibilità di raccontare il dolore di Lila, generato dall'improvviso sparire della figlia[9]. Tuttavia, cosa si accinge a raccontare la narratrice se non il dolore di Lila? Che tipo di patto stipula con la lettrice, disattendendo immediatamente quanto da lei stessa sostenuto?

---

[5] Ivi, pp. 319-20.
[6] Ivi, p. 321.
[7] *Ibidem.*
[8] O. SANTOVETTI, *Lettura, scrittura e autoriflessione nel ciclo de* L'amica geniale *di Elena Ferrante*, in «Allegoria», n. 73, 2016, pp. 179-92, cit. a p. 188.
[9] E. FERRANTE, *Storia della bambina perduta*, op. cit., pp. 321-22.

Il desiderio di narrare in* Se una notte d'inverno un viaggiatore *di Italo Calvino

Per indagare a fondo la strategia poetica e politica di Ferrante compariamo i passaggi meta-discorsivi del testo in questione con la strategia della messa in scena del lettore di Italo Calvino, per come appare in *Se la notte d'inverno un viaggiatore* (riscrittura postmoderna del racconto *L'avventura di un viaggiatore*[10] contenuta nella raccolta *Gli amori difficili*[11]). Attraverso la rilettura femminista della divisione sessuale dei personaggi proposta da Teresa de Lauretis, vediamo come vengano assegnati i ruoli di Autore e Lettore alle figure maschili, mentre alle figure femminili quelli di Lettrice (Ludmilla) e quello di una non definibilità rispetto ai criteri tradizionali della partizione del fatto letterario (Lotaria). Tale divisione serve a Calvino per mettere in scena sia la lettura che la scrittura in quanto funzione del desiderio[12], una distribuzione che tuttavia cela il posizionamento maschile del funzionamento dell'atto sessuale rispetto a ciò che l'autore intende neutralmente e universalmente come «funzione del desiderio»:

> L'inseguimento del finale del libro corrisponde all'inseguimento dell'oggetto d'amore irraggiungibile, la chiusura narrativa è ostacolata dall'*écriture*, dalla dispersione del significato, dalla scrittura come *différance*; e il piacere del testo è infiltrato o intercalato con la *jouissarue* del testo. Più semplicemente, come suggerito una volta dal critico americano Robert Scholes, l'archetipo di questa finzione è l'atto sessuale maschile[13].

Se seguiamo l'analisi di de Lauretis attorno alla figura di Lotaria, colei che non desidera soltanto leggere, come Ludmilla, ma che pretende anche di fare critica letteraria e addirittura di scrivere, vediamo ulteriormente confermato il fatto che la

---

[10] Questa tesi si deve a T. DE LAURETIS, *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film and Fiction*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 1987, p. 71.
[11] I. CALVINO, *Gli amori difficili*, Torino, Einaudi, 1970.
[12] T. DE LAURETIS, *Technologies of Gender*, op. cit., p. 76.
[13] «*The pursuit of the book's ending corresponds to the pursuit of the unattainable love object, narrative closure is impeded by écriture, the dispersal of meaning, writing as différance; and the pleasure of the text is infiltrated or intercut with the jouissarue of the text. More simply put, as the American critic Robert Scholes once suggested, the archetype of this fiction is the male sexual act*». (*Ibidem*: traduzione nostra).

dinamica del desiderio maschile corre in parallelo con il desiderio di scrivere. Calvino, infatti, raffigura Lotaria come parte delle Amazzoni:

Tra gli scaffali è apparsa una ragazza dal collo lungo e dal viso da uccello, lo sguardo fermo e occhialuto, la grande ala dei capelli ricciuti, vestita d'una larga blusa e stretti pantaloni. […] Dietro a Lotaria premono gli avamposti d'una falange di giovinette dagli occhi limpidi e tranquilli, occhi un po' allarmanti forse perché troppo limpidi e tranquilli[14].

Un passaggio da cui si deduce, con de Lauretis, una forte critica verso il tipo di femminilità rappresentata da Lotaria, mascolina e femminista, espressa dall'ironia della voce narrante con quel «troppo limpidi e tranquilli», che in termini lacaniani denota la donna in quanto castratrice simbolica[15] e che da Cesare Pavese in poi diventerà altresì caratteristica della letteratura italiana contemporanea[16]. Inoltre, de Lauretis giunge a mostrare come la figura di Ludmilla, che rappresenta la Lettrice Donna interessata solo al piacere della lettura, serva all'autore per confermare la bontà dei confini che separano Autore e Lettore:

Ludmilla – il personaggio più originale del libro, secondo diversi critici di sesso maschile – oltre a non essere interessata agli autori in carne e ossa (ciò che ama è la funzione-autore), rifiuta positivamente di avere qualcosa a che fare con la scrittura. Non andrà nemmeno all'ufficio della casa editrice per non oltrepassare il confine tra chi fa i libri e chi li legge. Vuole rimanere una lettrice, "per principio". Quindi non prende parte alle attività critiche o intellettuali della sorella e non le interessa il romanzo "femminista" discusso nel seminario delle donne[17].

---

[14] I. CALVINO, *Se una notte d'inverno un viaggiatore* [1979], Milano, Oscar Mondadori, 2016, p. 71.
[15] T. DE LAURETIS, *Technologies of Gender*, op. cit., p. 76.
[16] «*Clearly, Lotaria and her comrades are the Amazons, a recurrent figure in Calvino's fiction. But here, to the threat the narrator reads in their eyes (Why are they too limpid? Too serene for what?), another feature is added: a hard, ironic voice. This is a feature that in Italian literature since Pavese (who obsessively attributed it to his harsh, cold, domineering female characters) has come to denote symbolic castration*». 'Chiaramente, Lotaria e le sue compagne, le Amazzoni, sono figure ricorrenti nella finzione di Calvino. Ma qui, alla minaccia che il narratore legge nei loro occhi (perché sono troppo limpidi? Troppo sereno per cosa?), si aggiunge un'altra caratteristica: una voce dura, ironica del narratore. Questa è una caratteristica che perdura nella letteratura italiana da quando Pavese (che l'ha ossessivamente attribuita ai suoi personaggi femminili: severi, freddi e prepotenti) è arrivato a denotare la castrazione simbolica' (*ibidem*: traduzione nostra). Sulla misoginia in C. Pavese si veda anche S. IEVA, *Le donne di Pavese in Pavese*, in «Italies. Revue d'études italiennes», n. 3, 1999, pp. 149-63.
[17] «*Ludmilla – the book's most original character, according to several male reviewers – is that, besides not being interested in authors of flesh and blood (what she loves is the Author-function, as you recall), she*

Grazie a Mara Mauri Jacobsen vediamo inoltre come, tanto per Calvino quanto per Jacques Lacan, l'attività della scrittura e il rapporto sessuale abbiano alcuni parallelismi che riportano alla dinamica del desiderio come mancanza:

Nella prima parte di *Se una notte* e soprattutto nel capitolo settimo, Calvino stabilisce un parallelo tra lettura e rapporto sessuale su cui molti hanno commentato. […] Non c'è dubbio che qui Calvino sia sulla stessa posizione di Lacan il quale afferma: "Non c'è rapporto sessuale perché il godimento dell'Altro preso come corpo è sempre inadeguato – perverso da un lato, in quanto l'Altro si riduce all'oggetto "a" – e dall'altro, dirò folle, enigmatico" […]; ma Lacan (e così Calvino) non si ferma qui: "Non è forse dallo scontro con questa impasse, con questa impossibilità da cui si definisce un reale, che è messo alla prova l'amore? Del partner, l'amore può realizzare solo ciò che ho chiamato con una sorta di poesia, per farmi intendere, il coraggio, nei confronti di questo destino fatale"[18].

Da questa angolazione la scrittura è attività maschile per eccellenza, espressione dell'ordine simbolico patriarcale, dove il linguaggio, la circolazione dei significati e la stessa significazione sono soggetti al Nome del Padre, rimandando alla struttura della castrazione simbolica in cui il fallo è il significante del desiderio[19]. In questo quadro vediamo confermato come il desiderio che sottende la scrittura e la lettura messo in scena da Calvino sia il desiderio in quanto assenza:

Questo nucleo di silenzio al fondo alla comunicazione umana è un'area di passività, un residuo non disponibile di negatività che, per Calvino, è l'essenza della relazione sessuale. Il desiderio è fondato sull'assenza, nella tensione verso piuttosto che nel raggiungimento dell'oggetto d'amore, nei ritardi, negli spostamenti, nei differimenti[20].

---

positively refuses to have anything to do with writing. She won't even go to the publishing company's office in order not to cross the boundary between those who make books and those who read them. She wants to remain a reader, "on principle". Thus, she takes no part in her sister's critical or intellectual activities and does not like the "feminist" novel discussed in the women's seminar». (T. DE LAURETIS, *Technologies of Gender*, op. cit., pp. 79-80 ; traduzione nostra).

[18] M. M. JACOBSEN, *La "formazione" della contingenza: Se una notte d'inverno e il "racconto" lacaniano sull'amore*, in «Quaderni d'italianistica», Vol. 13, n. 2, 1992, pp. 217-30, cit. a p. 225.

[19] T. DE LAURETIS, *Technologies of Gender*, op. cit., p. 80.

[20] «*This core of silence at the bottom of human communication is an area of passivity, a non disposable residue of negativity that, for Calvino, is the essence of the sexual relationship. Desire is founded in absence, in the tension-toward rather than the attainment of the object of love, in the delays, the displacements, the deferrals*» (ivi, p. 71: traduzione nostra).

Date queste premesse, perché Calvino dedica spazio alle figure femminili e in particolare alla figura di Lotaria? L'allegoria mascolina di Lotaria viene letta da de Lauretis come possibile apertura di Calvino verso una bisessualità simbolica, in cui la donna non è semplicemente l'Altro per eccellenza, ma il differente, l'eterogeneo, il non comparabile, l'elemento che concede un'ambiguità di lettura. De Lauretis approfondisce allora tale ipotesi leggendo la figura di Lotaria in modo «aberrante»[21]:

> Si è tentati di leggere Lotaria come il vero scrittore/lettore postmoderno. Il rappresentante di un postmodernismo di resistenza che riesce a sfuggire non solo alla cattura della narrativa (scompare dal testo dopo la scena del sesso) ma anche – e in modo maggiormente importante – alla prigionia nel letto coniugale. Per leggere Lotaria, tuttavia, si dovrebbe – precisamente – 'riscriverla', che in un certo senso è ciò che ho fatto, con autentico gesto postmoderno[22].

Il gesto della riscrittura di un personaggio come strumento di lettura postmoderno porta de Lauretis a interrogarsi nuovamente su tale temperie, attraverso lo studio di Craig Owens[23]. In tal modo De Lauretis mostra come artiste quali Mary Kelly, Laurie Anderson, Martha Rosler, Barbara Kruger siano implicate in un doppio processo, da un lato quello della «decostruzione della femminilità», ovvero la decostruzione dell'immagine della Donna proveniente dalla cultura patriarcale, dall'altro quello di investigazione delle rappresentazioni della Donna e del «cosa la rappresentazione fa [produce] nelle donne». Di contro, la produzione artistica ufficiale (quella maschile) non è impegnata in questioni legate al genere, che invece emergono dalle voci delle nazioni del Terzo mondo, della «rivolta della natura» e del movimento femminista. La produzione ufficiale dell'epoca postmoderna sembra più «impegnata in un atto collettivo di disconoscimento», sia che simuli la maestria

[21] Ivi, p. 80.

[22] «*One is tempted to read Lotaria as the true postmodern writer/reader. The representative of a postmodemism of resistance who successfully escapes not only capture by the narrative (she vanishes from the text after the sex scene) but also – and more important – captivity in the conjugal bed. To read Lotaria so, however. one would have-precisely-to "rewrite" her, which in a sense is what I've done, with a bona fide postmodern gesture*» (ivi, pp. 80-81; traduzione nostra).

[23] C. OWENS, *The Discourse of Others: Feminists and Postmodernism*, in H. FORSTER (eds.), *The Anti-Aesthetic. Essays on Postmodern Culture*, Port Townsend-Washington, Bay Press, 1983, pp. 57-82.

artistica sia che ne contempli la perdita in seno all'artista. Anche il libro di Calvino, secondo de Lauretis, si inserisce in questo clima, mettendo in scena un massiccio dispiegamento di segni, in cui alla finzione viene aggiunta un certo tipo di «retorica sulla finzione stessa». L'esplosione segnica dell'arte postmoderna maschile è quindi la rappresentazione di una tensione verso l'assenza o la mancanza che produce, paradossalmente, un di più di presenza maschile[24]. L'analisi di Jacobsen ci permette altresì di vedere come il "lavoro della scrittura" di Calvino sia inteso come «Labour of love» da de Lauretis:

In *Se una notte* si stabilisce il rapporto tra la vicenda dei protagonisti e l'incontro autore-lettore. Non è un caso che il rapporto sessuale non coincida con il finale del libro (è infatti a metà del testo), ma stabilisca invece il parallelo tra due ricerche che continuano: per la Lettrice quella del "partner fantasmatico", dell'"apocrifo visitatore dei suoi sogni" […]; per lo "scrittore" quella della sua "vocazione"[25].

Dunque, anche il rapporto tra Autore e Lettore è connotato, attraverso il genere, come qualcosa di oppositivo, due termini separati da un confine invalicabile. Tuttavia, per de Lauretis il parallelismo tra il «lavoro della scrittura» e il «lavoro dell'amore» evocato da Calvino mostra il motivo per cui, in quanto donne, continuiamo a essere attratte da questo dispiegamento dei segni sulla pagina, anche se Calvino non concede un eguale accesso alla scrittura per Uomini e Donne. Di conseguenza, de Lauretis si domanda: perché nella scrittura di Calvino si rende necessario questo rapporto con il femminile? Perché Calvino propone una lettrice femminile ri-contenuta all'interno della struttura del libro come un semplice personaggio nella finzione di un uomo, ridotto a un ritratto, un'immagine, una figura dell'immaginario maschile? Secondo de Lauretis perché

[…] la donna è ancora il terreno della rappresentazione, anche in tempi postmoderni. Paradossalmente, per tutti gli sforzi spesi per ricontattare le donne reali nel sociale, sia per mezzo economico o ideologico, per

[24] T. DE LAURETIS, *Technologies of Gender*, op. cit., p. 81.
[25] M. M. JACOBSEN, *La "formazione" della contingenza: Se una notte d'inverno e il "racconto" lacaniano sull'amore*, op. cit., p. 225.

minacce o per seduzione, è la Donna assente, quella perseguita nei sogni e trovata solo nella memoria o nella finzione, che serve come garanzia di mascolinità, ancoraggio dell'identità maschile e sostegno della creatività e dell'autorappresentazione dell'uomo. Proprio come lo era per Flaubert, *Madame Bovary c'est lui*[26].

Nell'opera di Calvino c'è dunque spazio per il polo del femminile ma solo in quanto assenza reale, che funziona per riconfermare la centralità del soggetto scrivente maschile. Quest'ultimo, esplicitamente messo in crisi dall'emersione di voci altre, instaura con loro relazioni di normalizzazione, tramite il ri-contenimento all'interno della struttura simbolica patriarcale, la quale, contemporaneamente, viene così aggiornata. Nello studio condotto da Annelise Maugue, la filosofa rileva che i periodi storici in cui emerge il femminismo vengono rappresentati dalla cultura patriarcale come momenti di crisi di identità degli uomini, i quali tendono a reagire con paura e violenza all'emancipazione delle donne. Gli uomini, per supplire forse all'avversione, forse all'incapacità di occuparsi della loro identità, metaforizzano la propria crisi trasferendo i discorsi sul femminile con l'intenzione di decostruirlo[27]. In questo senso quindi sosteniamo che la figura della donna che vediamo in Calvino è quella dell'immagine che l'autore maschio ha di lei nel momento in cui ella rivendica il diritto e il piacere di ricoprire diverse posizioni, non solo quella della Lettrice (assegnatale dalla tradizione patriarcale). Questo, secondo de Lauretis, fa riemergere il Calvino moderno dal palinsesto del postmoderno, ossia come riscrittura delle sue opere moderniste in cui, se l'avventura amorosa era «un movimento interiore, uno stato mentale, un percorso verso il silenzio», nella riscrittura postmoderna emerge una doppia necessità: da una parte, l'esigenza storica di confrontarsi con il femminismo (e con la propria [in]consapevole aderenza al sistema patriarcale); dall'altra, la volontà di rimettere le donne al proprio posto, il che dimostra che «il

[26] «*I suggest, Woman is still the ground of representation, even in postmodern times. Paradoxically, for all the efforts spent to re-contain real women in the social, whether by economic or ideological means, by threats or by seduction, it is the absent Woman, the one pursued in dreams and found only in memory or in fiction, that serves as the guarantee of masculinity, anchoring male identity and supporting man's creativity and self-representation. Just as it was with Flaubert,* Madame Bovary c'est lui» (T. DE LAURETIS, *Technologies of Gender*, op. cit., p. 82; traduzione nostra).

[27] A. MAUGUE, *L'identité masculine en crise en tournant de siècle*, Paris, Rivages, 1987.

discorso degli altri» è una sfida che può ancora mettere seriamente a repentaglio lo *status quo*[28].

Tuttavia, come aggiunge Olivia Santovetti sulla scorta di de Lauretis, se da un lato lo stereotipo di genere autore-maschio/lettrice-femmina è riprodotto dal narratore di *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, dall'altro è «innegabile che in questo testo la digressività, che è carica di un valore positivo, sia associata alla femminilità. Per la lettrice l'espressione del desiderio è tutt'uno con il desiderio di una narrazione non lineare»[29]. Quindi, secondo Santovetti, nonostante la dicotomia oppositiva tra scrittura e lettura, c'è un guadagno rispetto alla posizione di lettrice, esemplificata dalla messa in scena di desiderio di una narrazione non-lineare che non rispecchia il modo tradizionalmente patriarcale di raccontare tanto le storie quanto e soprattutto la Storia, espresso similmente dai personaggi di Lotaria e di Lila.

Infine, secondo Jacobsen[30], rispetto al finale di *Se una notte d'inverno un viaggiatore* (costituito dal racconto *Quale storia ci attende laggiù?*), non solo, come sostiene Cesare Segre[31], l'autore si riferisce ai problemi della finzione letteraria e della nominazione, ma anche al rapporto tra il mondo e il nulla: «Intorno il vuoto è sempre più vuoto […]. Siamo noi i soli superstiti? Con terrore crescente comincio a rendermi conto della verità: il mondo che io credevo cancellato da una decisione della mia mente che potevo revocare in qualsiasi momento, era finito davvero»[32].

Questa modalità di percezione è tale per cui il narratore calviniano «raccontandosi e riraccontandosi […] finisce per riscrivere sempre la stessa storia. Le "tracce" sono seminate ovunque per il lettore: un nome ripetuto da una storia all'altra, lo stesso vocabolario, la stessa situazione»[33].

---

[28] T. DE LAURETIS, *Technologies of Gender*, op. cit., p. 82.

[29] «*Undeniable that in this text digressivity, which is charged with a positive value, is associated with the female. The expression of desire for female reader is at one with a desire for a nonlinear narration*» (O. SANTOVETTI, *Digression: A Narrative Strategy in the Italian Novel*, Bern, Peter Lang Publishing, 2007, p. 28; traduzione nostra).

[30] M. M. JACOBSEN, *La "formazione" della contingenza: Se una notte d'inverno e il "racconto" lacaniano sull'amore*, op. cit., p. 218.

[31] C. SEGRE, *Se una notte d'inverno uno scrittore sognasse un aleph di dieci colori*, in «Strumenti critici», 2-3, 1979, pp. 177-215, cit. a p. 207.

[32] I. CALVINO, *Se una note d'inverno un viaggiatore*, op. cit., p. 249.

[33] M. M. JACOBSEN, *La "formazione" della contingenza: Se una notte d'inverno e il "racconto" lacaniano*

Quello messo in scena da Calvino è quindi un narratore che, nonostante l'apparente molteplicità dell'esistente o al contrario il suo totale annichilimento, riporta la narrazione sempre e comunque su sé stesso.

Desiderio non-edipico e narrazione: il non senso come motore della narrazione e non come telos

La tesi che sto tentando di dimostrare fa tesoro di questo orizzonte circa il rapporto tra narratore, autore e desiderio per oltrepassarlo. Come? A mio avviso, Ferrante riesce a proporre un'alternativa a tale relazionalità poiché la sua scrittura sottintende una differente dinamica del desiderio. Proprio perché, come hanno mostrato de Lauretis e Santovetti, il polo del femminile (simbolico) è quello che non si riconosce negli andamenti del desiderio (sessuale) maschile, così come connotato dal *côté* psicanalitico lacaniano (mancanza e negatività), la relazione tra le figure femminili, notoriamente ambigue, eterogenee, ambivalenti, non definite, è il terreno su cui si può operare questo tipo di sperimentazione desiderante. Tale sperimentazione in Ferrante non è fine a sé stessa, essendo alla ricerca di una rilevanza politica, elemento che desumiamo dal fatto che l'autrice adotta una chiara voce femminile tendendo non alla riaffermazione del soggetto Uomo (e alle sue dicotomie), ma alla creazione di un diverso tipo di soggettività (che avrà quindi anche un diverso legame sia con la scrittura che con il desiderio).

In questo senso mi riferisco a quella linea che, da Spinoza a Braidotti, passando per Deleuze, parla del desiderio come forza produttiva vitalistica propria della materia[34]. Intendere il desiderio come impulso produttivo non edipico permette l'autopoiesi della soggettività, intesa come multipla al suo interno e, al contempo, immanentemente relazionale. Parlo di autopoiesi rifacendomi, in prima istanza, alla

---

sull'amore, op. cit., p. 220.

[34] L. PISANO, *Oltre la nostalgia. Per un'etica postumana affermativa. Intervista a Rosi Braidotti*, in «Lo Sguardo - rivista di filosofia», n. 15, 2014 (II), pp. 41-53; R. BRAIDOTTI, *Vitalismo – Materia – Affermazione* (2014), in «La Deleuziana. Rivista online di filosofia», n. 2, 2015, pp. 15-34.

schematizzazione proposta da Eleonora de Conciliis[35]. Grazie alla filosofa, vediamo come siano apparsi storicamente in Occidente due idealtipi di emergenza del sé: l'«autopoiesi del sé» e l'«ermeneutica del soggetto». Nonostante esse siano oggi due modalità profondamente complicate, de Conciliis, sulla scorta dell'approccio genealogico di Nietzsche e Foucault[36], le separa per renderle visibili e coglierne le differenze. L'autopoiesi compare durante la civiltà greca classica ed è un primo dispositivo da cui emerge il soggetto:

> Qui, dove non vi è un solo Essere trascendente (poiché il divino coincide con la pluralità delle forze della *physis* e con il *logos*), il soggetto si costruisce in relazione ad altri, con cui si misura nell'esperienza della guerra (*polemos*) o nel medio del *logos*. Si tratta di una creazione orizzontale oltre che razionale, di un soggetto radicalmente socializzato ed estroflesso, ma anche e per ciò stesso sovrano, padrone di sé stesso: per la prima volta l'uso non rituale del linguaggio, insieme alla pratica relazionale di veridizione che i greci chiamavano parresía, permette ai soggetti di costruirsi l'uno a confronto con l'altro, di lavorare su di sé e auto-prodursi come centri di forze. Questa "rivalità degli uomini liberi" (Deleuze), che Foucault ha analizzato nei suoi ultimi corsi al Collège de France, non presuppone alcuna eguaglianza (un mito elaborato successivamente dalla filosofia politica moderna), ma per l'appunto il libero gioco di forze diseguali, che agiscono nello spazio politico dell'immanenza, e obbediscono alle regole della città aristo-democratica – la *politeia* aristotelica, che funziona come dispositivo[37].

Inoltre l'autopoiesi, a differenza dell'ermeneutica del soggetto, permette all'essere umano di sporgersi sull'insensato della vita:

> L'autopoiesi greca rappresenta una volontà di potenza non ingenuamente superomistica (in fondo il superuomo è un fanciullesco mito nietzschiano), ma adulta e concretamente puntuale, perché in grado di sopportare la vertigine del vuoto: il soggetto si realizza come puntazione di forza che elabora linguisticamente *un* senso, a partire dalla tragica insensatezza dell'esistenza. […] A differenza dell'ermeneutica del sé, costruzione verticale e metafisica del soggetto come inferiore a un Creatore infinitamente superiore[38].

---

[35] E. DE CONCILIIS, *La creazione del soggetto ai tempi della crisi*, in «La Deleuziana – Rivista online di filosofia», n. 0, 2014, pp. 103-28.
[36] M. FOUCAULT, *Nietzsche, la genealogia, la storia*, in ID., *Microfisica del potere*, Torino, Einaudi, 1977.
[37] E. DE CONCILIIS, *La creazione del soggetto ai tempi della crisi*, op. cit., p. 104.
[38] Ivi, pp. 104-105.

Che vuol dire, allora, il rapporto tra autopoiesi e non senso?

In questa ottica, l'autopoiesi greca non rappresenta un'alternativa, un modello, ma piuttosto la possibilità originaria della filosofia come forma *diversa* di creatività: come capacità "soggettiva" di creare senso a partire dal non senso. Senza con ciò mitizzarlo più di quanto non abbia già fatto il pensiero politico umanistico (da Hegel a Arendt), potremmo dire che il *logos* parresiastico costituisce la prima forma di ragione creativa o creazione di soggetti che non siano "oggetti", ovvero la prima deleuziana fabbrica di concetti come forma di produzione che non implica contemplazione, ma soltanto (ironica) riflessione. In tale chiave anti-umanistica, l'autopoiesi greca lascia intravedere un'emergenza diversa del sé, rispetto a ciò che Foucault chiamava "ermeneutica del sé" o "ermeneutica del soggetto"[39].

Sporgersi sul non senso della vita è ciò con cui si chiude *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, ma anche ciò che muove tutte le narrazioni di Ferrante, da *L'amore molesto* all'ultimo romanzo della tetralogia. La differenza tra le due teorie narrative sta nel fatto che, se per Calvino il non sapere è un punto di arrivo, il *telos*, contrariamente per Ferrante il non sapere è ciò che costituisce il punto di partenza di ogni storia, similmente a quanto sostengono Deleuze e Guattari: si parte da un «non so positivo e creatore, condizione della creazione stessa, il quale consiste nel determinare per mezzo di ciò che non si sa»[40].

Elena Greco, così come Elena Ferrante, è la narratrice degli eventi che ella stessa non comprende e di cui, tuttavia, in quanto narratrice, tenacemente racconta. Tale non senso è amplificato dal fatto che tutte le narratrici di Ferrante sono narratrici inaffidabili, per cui vi è sempre una negazione iniziale, ovvero una dichiarazione di incapacità di raccontare – ad esempio, il dolore di Lila provocato dalla scomparsa della figlia Tina – che, però, è al tempo stesso una negazione creativa. Rimanendo sullo stesso esempio, nonostante Elena racconti ciò che accade a Lila e ai personaggi implicati in questo evento, il dolore di Lila rimane un elemento di cui il lettore non saprà mai *il* o *un* significato fattuale. Piuttosto a Ferrante interessa, a mio avviso,

[39] Ivi, p. 105.
[40] G. DELEUZE, F. GUATTARI, *Che cos'è la filosofia?*, Torino, Einaudi, 1991, p. 124.

raccontare il processo di trasformazione del sé indotto da una tale deviazione della trama.

Scrittura e desiderio non-edipico, Virginia Woolf e Vita-Sackville West

È dal punto di vista della trasformazione, della metamorfosi dei personaggi, che analizzo la parte finale della tetralogia, quindi in quanto compresenza di una molteplicità che non può essere ridotta ad unità dalla voce narrante. Riprendendo il filo della narrazione, vediamo come Elena scriva pensando alla smarginatura dell'amica, e in tal modo racconti l'effetto che la potenza di Lila ha su di lei:

> Al solito mi bastava una mezza frase di Lila e il mio cervello ne riconosceva l'aura, si attivava, liberava intelligenza. Ormai lo sapevo che riuscivo a far bene soprattutto quando lei, anche solo con poche parole sconnesse, garantiva alla parte più insicura di me che ero nel giusto. Trovai una sistemazione compatta ed elegante al suo brontolio digressivo. Scrissi della mia anca, di mia madre. Adesso che avevo intorno a me sempre più consenso, ammettevo senza disagio che parlare con lei mi suscitava idee, mi spingeva a stabilire nessi tra cose distanti. In quegli anni di vicinato, io al piano di sopra, lei a quello di sotto, era successo spesso. Bastava una spinta lieve e la testa che pareva vuota si scopriva piena e vivacissima. Le attribuivo una sorta di vista lunga, gliel'avrei attribuita per tutta la vita, e non ci trovavo niente di male. Mi dicevo che essere adulte era questo, riconoscere che avevo bisogno delle sue spinte. Se quell'accensione che lei m'induceva una volta la nascondevo anche a me stessa, ora ne andavo fiera, ne avevo persino scritto da qualche parte. Io ero io e proprio per questo motivo potevo farle spazio in me e darle una forma resistente. Lei invece non voleva essere lei, quindi non sapeva fare lo stesso. La tragedia di Tina, il fisico debilitato, il cervello allo sbando certamente concorrevano alle sue crisi. Ma il malessere che chiamava smarginatura aveva *quella* ragione di fondo[41].

Ci è utile leggere questo passaggio attraverso il modo in cui, a partire da Deleuze, viene sviluppato un concetto di desiderio non edipico, i cui corollari sono immaginazione, memoria, piacere in quanto elementi che permettono i processi di divenire delle soggettività[42]. Tali processi sono movimenti di trasformazione radicale della soggettività e, per renderli più comprensibili, Braidotti li mostra attraverso

[41] E. FERRANTE, *Storia della bambina perduta*, op. cit., pp. 352-53.
[42] R. BRAIDOTTI, *Trasposizioni*. *Sull'etica nomade* [2006], Roma, Luca Sossella Editore, 2008, p. 217.

l'analisi del carteggio tra Virginia Woolf e Vita Sackville-West[43] (con cui la Woolf ebbe un'intensa relazione e che le ispirò la scrittura di *Orlando*[44]): sono tali per cui notiamo forti risonanze con la coppia Elena-Lila. Infatti, al pari di Vita Sackville-West, Lila funziona come «una forza vitale di proporzioni mitiche»[45] attorno a cui «si produce un'accelerazione della vita, indotta dalla rapidità del desiderio, ma anche dalla più sopportabile leggerezza del divenire»[46]. In questo contesto il desiderio non edipico è quella forza che produce un'accelerazione delle intensità vitali e, non casualmente, Elena ha un'epifania subito dopo l'ultimo incontro/scontro con Lila, durante il quale quest'ultima l'accusava di essere la causa della scomparsa della figlia Tina:

> Fu in quel momento che schizzò su all'improvviso, come un galleggiante non più compresso sotto la superficie dell'acqua, la certezza che Lila, scrivendo di Napoli avrebbe scritto di Tina, e il testo – proprio perché nutrito dello sforzo di dire un dolore indicibile – si sarebbe rivelato fuori dal comune. Quella certezza prese piede con forza e non si affievolì mai[47].

Questo passaggio mostra come l'oggetto del desiderio venga prodotto dall'immaginazione di Elena; Lila è espressione del suo desiderio intrecciato alle storie in cui è immersa. Ci sembrano, allora, pertinenti le parole che Braidotti usa per descrivere il rapporto narrativo tra Virginia e Vita, sottolineando «la natura a-personale del desiderio che è in gioco, che non coincide affatto con le biografie individuali delle protagoniste. Al contrario le reinventa davvero, dal momento che le due riscrivono l'una la vita dell'altra, producendo forti ingerenze reciproche»[48]. Un desiderio che, in *L'amica geniale*, si assesta nella fantasia ordinatrice di Elena, a cui cioè la narratrice dà forma proprio perché il «[…] desiderio è un meccanismo no-

[43] V. WOOLF, V. SACKVILLE-WEST, *Scrivi sempre a mezzanotte. Lettere d'amore e di desiderio*, Roma, Donzelli, 2019.
[44] V. WOOLF, *Orlando* (1928), Milano, Feltrinelli, 2017.
[45] R. BRAIDOTTI, *Trasposizioni*, op. cit., p. 219.
[46] *Ibidem.*
[47] Ivi, p. 430.
[48] R. BRAIDOTTI, *Trasposizioni*, op. cit., p. 222.

profit e il suo contributo a una produzione piena di significato è semplicemente la forma che prende per esprimersi: il desiderio è sempre desiderio di esprimersi e di fare in modo che le cose accadano»[49].

Così, in Ferrante:

la certezza prese la forma di un augurio, di una speranza. Mi sarebbe piaciuto che Lila un giorno mi telefonasse per dirmi: ho un dattiloscritto, uno scartafaccio, uno zibaldone, insomma un testo mio che mi piacerebbe tu leggessi e che mi aiutassi a sistemare. L'avrei letto subito. Ci avrei messo le mani per dargli una forma accettabile, probabilmente di passaggio in passaggio avrei finito per riscriverlo. Lila, malgrado la sua vivacità intellettuale, la memoria straordinaria, le letture che doveva aver fatto per tutta la vita a volte parlandomene, più spesso nascondendomele, aveva una formazione di base assolutamente insufficiente e nessuna competenza di narratrice. Temevo che sarebbe stato un disordinato accumulo di cose buone mal formulate, di cose splendide collocate al posto sbagliato. […] Fantasticavo sulla collana dentro cui avrei inserito quel testo fantasma, su ciò che avrei fatto per dargli la massima visibilità e cavarne lustro anch'io[50].

Elena è spinta a telefonare spesso a Lila dal desiderio di leggere e sistemare gli scritti immaginari dell'amica, altresì cercando di capire se quest'ultima stia realmente scrivendo qualcosa: «Lei matematicamente rispondeva: quale passione, quali appunti, sono una vecchia pazza come Melina, te la ricordi Melina, chissà se è ancora viva. Allora lasciavo cadere la questione, passavamo ad altro»[51].

Tuttavia, durante le telefonate è Lila che tiene il filo della narrazione, racconta delle persone e del rione, e quando Elena accenna esplicitamente alla scrittura Lila rimane enigmatica:

"Rino dice fesserie. Vado su Internet. Mi informo sulle novità dell'elettronica. Questo faccio, quando sto al computer. Non scrivo". "Sicuro?". "Certo. Rispondo mai alle tue mail?". "No, e mi fai arrabbiare: io ti scrivo sempre e tu niente". "Vedi? Non scrivo niente a nessuno, nemmeno a te". "Va bene. Ma nel caso tu scrivessi qualcosa, me lo faresti leggere, me lo faresti pubblicare?". "La scrittrice sei tu". "Non mi hai risposto". "Ti ho risposto, ma tu fai finta di non capire. Per scrivere bisogna desiderare che qualcosa ti sopravviva. Io

[49] Ivi, p. 220.
[50] E. FERRANTE, *Storia della bambina perduta*, op. cit., pp. 430-31.
[51] Ivi, p. 431.

invece non ho nemmeno la voglia di vivere, non ce l'ho mai avuta forte come ce l'hai tu. Se potessi cancellarmi adesso, proprio mentre ci parliamo, sarei più che contenta. Figuriamoci se mi metto a scrivere"[52].

Quello che passa tra Elena e Lila è uno spazio intensificato e accelerato del divenire, che in Elena produce il desiderio di scrittura e in Lila l'idea di cancellarsi:

Quell'idea di cancellarsi l'aveva espressa spesso, ma a partire dalla fine degli anni Novanta – soprattutto dal 2000 in poi – diventò una sorta di ritornello sfottente. Era una metafora, naturalmente. Le piaceva, vi aveva fatto ricorso nelle circostanze più diverse, e non mi venne mai in mente, nei tanti anni della nostra amicizia – nemmeno nei momenti più terribili seguiti alla scomparsa di Tina –, che pensasse al suicidio. Cancellarsi era una sorta di progetto estetico. Non se ne può più, diceva, l'elettronica sembra così pulita e invece sporca, sporca moltissimo, e ti obbliga a lasciare te stessa dappertutto come se ti cacassi e ti pisciassi addosso di continuo: io invece di me non voglio lasciare niente, il tasto che preferisco è quello che serve a cancellare. Quella smania in alcuni periodi era stata più vera, in altri meno[53].

Vediamo qui un ribaltamento rispetto alla coppia Vita-Virginia. A differenza del suicidio di Woolf, la scrittrice, sarà Lila a cancellarsi, la "non scrittrice", colei che viene tramutata in figura estetica da Elena: «La cancellazione di sé, operata da Virginia, è determinante per l'intero processo: essere capaci di reggere, provocare, registrare e restituire la via che è in Vita, amplificata all'ennesima potenza. Tale è il compito della potenza e tale è la geniale peculiarità della scrittura di Virginia Woolf»[54]. Una cancellazione che in Ferrante è anche un modo, a mio avviso, per criticare all'interno della narrazione finzionale il sistema della notorietà legato al nome proprio dell'autore:

Mi ricordo una tirata perfida che muoveva dalla mia notorietà. Eh, disse una volta, quante storie per un nome: famoso o no, è solo un nastrino intorno a un sacchetto riempito a vanvera con sangue, carne, parole, merda e pensierini. Mi prese in giro a lungo su quel punto: sciolgo il nastro – Elena Greco – e il sacchetto

[52] Ivi, pp. 432-33.
[53] Ivi, p. 433.
[54] R. BRAIDOTTI, *Trasposizioni*, op. cit., p. 227.

resta lì, funziona lo stesso, a casaccio naturalmente, senza meriti né demeriti, finché non si rompe. Nei giorni suoi più cupi diceva con una risata aspra: voglio snodarmi il nome, sfilarmelo, buttarlo via, scordarmene[55].

Elena non si rassegna, e il fantasma della creatività di Lila torna, con forza, a tormentarla:

Ma in altre occasioni era più rilassata. Succedeva – mettiamo – che la chiamassi sperando di convincerla a parlarmi del suo testo e, sebbene lei ne negasse con forza l'esistenza seguitando a schermirsi, la sentivo come se la mia telefonata l'avesse sorpresa nel pieno di un momento creativo. Una sera la trovai felicemente stordita. Fece i suoi soliti discorsi di annichilimento d'ogni gerarchia – tante storie sulla grandezza di questo e di quell'altro, ma che merito c'è a essere nati con certe qualità, è come ammirare il panierino della tombola quando lo scrolli ed escono i numeri buoni –, ma si espresse con fantasia e insieme con precisione, percepii il piacere di inventare immagini. Ah come sapeva usare le parole, quando voleva. Sembrava custodire un suo senso segreto che toglieva senso a tutto. Fu questo forse che cominciò a intristirmi[56].

La sensazione di malessere generata dal confronto con l'immagine di Lila che Elena stessa si è costruita viene acuita dalla solitudine della condizione di madre di figlie ormai adulte che vivono negli Stati Uniti (elemento che permette a Ferrante di accennare velocemente anche agli attentati dell'11 settembre 2001 alle Torri Gemelle di New York[57]) e che non riconoscono il suo valore:

Attribuiscono il loro benessere e i loro successi al padre. Ma io – io che non avevo privilegi – sono il fondamento dei loro privilegi. Mentre ragionavo così, qualcosa mi sconfortò. Accadde probabilmente quando le tre ragazze portarono festosamente i loro uomini davanti allo scaffale dove c'erano i miei libri. Probabilmente nessuna di loro ne aveva mai letto uno, di certo non glielo avevo mai visto fare e comunque non me ne avevano mai parlato. Adesso però ne sfogliavano qualcuno, ne leggevano perfino qualche frase ad alta voce. Quei libri nascevano dal clima in cui ero vissuta, da ciò che mi aveva suggestionata, dalle idee che mi avevano influenzata. Avevo seguito passo passo il mio tempo, inventando storie, riflettendo. Avevo indicato mali, li avevo messi in scena. Avevo prefigurato non so quante volte mutamenti salvifici che però non erano mai arrivati. Avevo usato la lingua di tutti i giorni per indicare cose di tutti i giorni. Avevo calcato su certi temi: il lavoro, i conflitti di classe, il femminismo, gli emarginati. Ora ascoltavo frasi mie scelte a caso e le sentivo imbarazzanti. Elsa – Dede era più rispettosa, Imma più cauta – leggeva con piglio ironico

[55] E. FERRANTE, *Storia della bambina perduta*, op. cit., p. 433.
[56] Ivi, pp. 433-34.
[57] Ivi, p. 435.

dal mio primo romanzo, leggeva dal racconto sull'invenzione delle donne da parte dei maschi, leggeva da libri pluripremiati. La sua voce metteva abilmente in rilievo difetti, eccessi, toni troppo esclamativi, la vecchiaia di ideologie che avevo sostenuto come indiscutibili verità. Soprattutto si soffermava divertita sul lessico, ripeteva due o tre volte parole che da tempo erano passate di moda e suonavano insensate[58].

Riconfermando la crisi della pratica dell'affidamento[59], Elena percepisce il differenziale relazionale che passa nel piano di immanenza condiviso tra lei e le figlie rispetto a quello che condivide con Lila:

A cosa stavo assistendo? A uno sfottò affettuoso come se ne facevano a Napoli – il tono sicuramente mia figlia l'aveva appreso lì – che però, di rigo in rigo, stava diventando la dimostrazione dello scarso valore di tutti quei volumi allineati insieme alle loro traduzioni? […] Ma da allora qualcosa mi cambiò dentro. Di tanto in tanto prendevo uno dei miei volumi, leggevo qualche pagina, ne avvertivo la fragilità. Le mie incertezze di sempre si potenziarono. Dubitai sempre più della qualità delle mie opere. Invece il testo ipotetico di Lila, in parallelo, assunse un valore imprevisto. Se prima ci avevo pensato come a una materia grezza su cui avrei potuto lavorare insieme a lei, cavandone un buon libro per la mia casa editrice, ora si mutò in un'opera compiuta e quindi in una possibile pietra di paragone[60].

Il fantasma dell'opera di Lila produce così in Elena la necessità di tornare alla *Fata blu* e di riconfermare, con esso, l'evidenza della disparità che la differenziava dall'amica fin dall'infanzia:

[…] se presto o tardi dai suoi file verrà fuori un racconto di gran lunga migliore dei miei? Se io davvero non ho mai scritto un romanzo memorabile e lei, lei invece, lo sta scrivendo e riscrivendo da anni? Se il genio che Lila aveva espresso da bambina con la *Fata blu*, turbando la maestra Oliviero, adesso, in vecchiaia, sta manifestando tutta la sua potenza? In quel caso il suo libro sarebbe diventato – anche solo per me – la prova del mio fallimento e leggendolo avrei capito come avrei dovuto scrivere ma non ero stata capace. A quel punto la cocciuta autodisciplina, gli studi faticosissimi, ogni pagina o riga che avevo pubblicato con successo si sarebbero dissolti come quando per mare la tempesta in arrivo urta contro il filo viola dell'orizzonte e copre ogni cosa. La mia immagine di scrittrice venuta da un luogo degradato ma approdata a un esito diffusamente stimato avrebbe svelato la propria inconsistenza. Si sarebbe attenuata la soddisfazione per le

[58] Ivi, p. 436.
[59] I. PINTO, *La narrazione come relazione in* La figlia oscura *e* La spiaggia di notte *di Elena Ferrante: dalla crisi della "pratica dell'affidamento" all'affermazione delle "pratiche di affinità postumane"*, articolo in corso di pubblicazione per «DWF».
[60] E. FERRANTE, *Storia della bambina perduta*, op. cit., pp. 436-37.

mie figlie ben riuscite, per la notorietà, persino per il mio ultimo amante, un professore del Politecnico, otto anni meno di me, un figlio, due volte divorziato, che vedevo una volta a settimana nella sua casa in collina. L'intera mia vita si sarebbe ridotta soltanto a una battaglia meschina per cambiare classe sociale[61].

Nella parte finale del romanzo Ferrante svela la natura mediocre di Elena Greco, ma al contempo l'autrice racconta i suoi tentativi di trasformare le passioni negative nell'affermazione di passioni positive. In questo modo mette in movimento le teorie di Braidotti[62], facendo emergere un andirivieni tra i diversi stadi. In questi ultimi passaggi della narrazione viene raccontato l'ipotetico spiazzamento di sé che un testo scritto da Lila produrrebbe nella narratrice, per cui Elena passa dallo sperare che Lila abbia scritto qualcosa al temere che l'amica abbia scritto qualcosa[63]. Il passaggio dallo sperare al temere mette in scena il pericolo a cui è esposta l'identità di scrittrice di Elena, che si è nutrita della vita dell'amica, della loro dimensione transindividuale[64], vergandola con il proprio nome.

L'amore tra Elena e Lila: desiderio, conflitto, scrittura

Nella mutevolezza dell'immagine di Lila per come appare agli occhi di Elena c'è un'ulteriore chiave di lettura dell'intero romanzo, ovvero l'esplicitazione del desiderio di narrare di Elena è espressione dell'amore (affermativo e tremendo ad un tempo) che prova per Lila: «L'avevo sempre sopravvalutata, da lei non sarebbe venuto niente di memorabile, cosa che mi rasserenava e intanto sinceramente mi dispiaceva. Io amavo Lila. Volevo che lei durasse. Ma volevo essere io a farla durare. Credevo che fosse il mio compito. Ero convinta che lei stessa, da ragazzina, me lo avesse assegnato»[65].

---

[61] Ivi, p. 437.
[62] R. BRAIDOTTI, *Trasposizioni*, op. cit., p. 227.
[63] E. FERRANTE, *Storia della bambina perduta*, op. cit., p. 438.
[64] E. BALIBAR, *Dall'individualità alla transindividualità* [1997], in ID., *Spinoza. Il transindividuale*, Milano, Ghibli, 2002, pp. 103-47; M. GATENS, G. LLOYD, *Collective Imaginings: Spinoza, Past and Present*, London and New York, Routledge, 1999.
[65] E. FERRANTE, *Storia della bambina perduta*, op. cit., p. 441.

L'amore che prova Elena verso Lila costituisce un percorso di scrittura che porta Elena (Greco o Ferrante?) a scrivere il racconto *Un'amicizia*, mostrando la creatività e insieme la distruttività del proprio desiderio, ovvero la sua profonda ambivalenza:

Certo sapevo bene che stavo violando un patto non scritto tra me e Lila, sapevo anche che non l'avrebbe sopportato. Ma credevo che se il risultato fosse stato buono, alla fine mi avrebbe detto: ti sono grata, erano cose che non avevo il coraggio di dire nemmeno a me stessa e tu le hai dette a mio nome. C'è questa presunzione, in chi si sente destinato alle arti e soprattutto alla letteratura: si lavora come se si fosse ricevuta un'investitura, ma in effetti nessuno ci ha mai investiti di alcunché, abbiamo dato noi stessi a noi stessi l'autorizzazione a essere autori e tuttavia ci rammarichiamo se gli altri dicono: questa cosetta che hai fatto non m'interessa, anzi mi dà noia, chi ti ha dato il diritto. Io scrissi in pochi giorni una storia che per anni, auspicando e temendo che la stesse scrivendo Lila, avevo finito per immaginare in ogni dettaglio. Lo feci perché tutto ciò che veniva da lei, o che io le attribuivo, mi sembrava, fin da bambine, più significativo, più promettente di ciò che veniva da me[66].

Se, con Braidotti, vediamo da un lato «il legame, l'affinità, il vincolo della *potentia* e il riconoscimento reciproco di essere molteplicità complesse»[67], dall'altro la soggettività è anche alle prese con una grande produzione di passioni negative, che solo talvolta possono essere trasformate in passioni gioiose, trasformandosi attraverso un qualche gesto etico.

La pubblicazione del libro concede a Elena una nuova ondata di successo, ma segna anche, inaspettatamente per la narratrice, la fine dell'amicizia con Lila. Una fine attuata né con una morte né con un ripiegamento della narratrice su sé stessa. Qui Ferrante, in modo sì geniale, mette in scena superbamente il conflitto che sostiene la relazione e il desiderio tra Elena e Lila, un conflitto che non può giungere a una sintesi poiché è un conflitto tra due narratrici, ovvero tra due modi antitetici ma complementari (e dunque paradossali) di raccontare la realtà:

Di fatto non so che cosa l'abbia offesa, se un dettaglio, se l'intera storia. *Un'amicizia* aveva di buono, secondo me, che era lineare. Raccontava in sintesi, con tutti i travestimenti del caso, le nostre due vite, dalla

[66] Ivi, pp. 441-42.
[67] R. BRAIDOTTI, *Trasposizioni*, op. cit., p. 222.

perdita delle bambole alla perdita di Tina. In cosa avevo sbagliato? Ho pensato a lungo che se la fosse presa perché nella parte finale, anche se ricorrendo più che in altri punti della storia alla fantasia, raccontavo ciò che di fatto era accaduto nella realtà: Lila aveva valorizzato Imma agli occhi di Nino e nel farlo si era distratta, perdendo di conseguenza Tina. Ma evidentemente ciò che nella finzione del racconto serve in tutta innocenza ad arrivare al cuore dei lettori, diventa un'infamia per chi avverte l'eco dei fatti che ha realmente vissuto. Insomma ho creduto per parecchio tempo che ciò che aveva assicurato il successo del libro fosse anche ciò che aveva fatto più male a Lila[68].

Sul piano teorico, così facendo, Ferrante concettualizza la posizione di chi legge superando il binarismo di genere lettore/lettrice di calviniana memoria e provocando un cortocircuito tra realtà e finzione poiché è Elena, una voce chiaramente femminile ma di cui non abbiamo riscontro fattuale, ad occupare tanto la posizione di lettrice quanto quella di narratrice (segnalando altresì il vuoto produttivo – il gesto della sottrazione come cancellazione – ricoperto dalla figura di Lila, accettata da Elena solo come ipotetica lettrice):

In seguito però ho cambiato opinione. Mi sono convinta che la ragione del suo ritrarsi fosse altrove, nel mio modo di raccontare l'episodio delle bambole. Avevo esagerato ad arte il momento in cui erano sparite nel buio dello scantinato, avevo potenziato il trauma della perdita, e per ottenere effetti commoventi avevo usato il fatto che una delle bambole e la bambina scomparsa portavano lo stesso nome. Il tutto aveva indotto programmaticamente i lettori a connettere la perdita infantile delle figlie finte alla perdita adulta della figlia vera. Lila doveva aver trovato cinico, disonesto, che fossi ricorsa a un momento importante della nostra infanzia, alla sua bambina, al suo dolore, per compiacere il mio pubblico. Ma sto mettendo insieme solo ipotesi, avrei bisogno di confrontarmi con lei, ascoltare le sue rimostranze, spiegarmi. A tratti mi sento in colpa e la capisco. A tratti la detesto per questa sua scelta di tagliarmi via da sé così nettamente proprio adesso, in vecchiaia, quando avremmo bisogno di vicinanza e di solidarietà. Ha fatto sempre così: quando non mi piego, ecco che mi esclude, ecco che mi punisce, ecco che mi guasta il piacere stesso di aver scritto un buon libro. Sono esasperata. Anche questo suo mettere in scena la propria cancellazione, oltre che preoccuparmi m'indispettisce. Forse la piccola Tina non c'entra, forse non c'entra nemmeno il suo fantasma, che continua a ossessionarla sia nella forma della bambina di quasi quattro anni, la più resistente, sia nella forma labile della donna che oggi, come Imma, avrebbe trent'anni. C'entriamo sempre e soltanto noi due: lei che vuole che io dia ciò che la sua natura e le circostanze le hanno impedito di dare, io che non riesco a dare ciò che lei pretende; lei che si arrabbia per la mia insufficienza e per ripicca vuole ridurmi a niente come ha fatto con sé stessa, io che ho scritto mesi e mesi e mesi per darle una forma che non si smargini, e batterla, e calmarla, e così a mia volta calmarmi[69].

[68] E. FERRANTE, *Storia della bambina perduta*, op. cit., p. 443.
[69] Ivi, pp. 443-44.

Se dunque la Lila descritta da Elena non può essere la persona reale (sempre intesa nella finzione letteraria), cos'è allora la Lila attorno a cui ruotano i quattro romanzi? A mio avviso, è l'espressione del desiderio di Elena raccontato, ad un tempo, come memoria, come immaginazione e come piacere. Un desiderio che produce non un'immagine mancante ma un'immagine del proprio desiderio, intimamente intessuto nella relazionalità (simbolica e materiale) con Lila, all'interno di un piano di immanenza molteplice e mutevole. In questo senso leggiamo le figure di Elena e Lila come una differenziazione interna della materia, personagge[70] che rendono perverse le immagini della donna e delle donne provenienti dalla cultura patriarcale, e che qui problematizzano la dinamica desiderante autore-lettore proposta da Calvino.

Il continuum *realfinzione: un inedito patto narrativo*

È nell'*Epilogo. Restituzione* che vediamo portato a compimento un nuovo patto narrativo, che risuona con il postumano critico e di cui l'autopoiesi costituisce una metodologia di formazione di sé a metà tra finzione e realtà, dando al processo della scrittura un inedito valore.

> Non riesco a crederci io stessa. Ho finito questo racconto che mi pareva non dovesse finire mai. L'ho finito e l'ho pazientemente riletto non tanto per curare un po' la qualità della scrittura, quanto per verificare se anche solo in qualche rigo sia possibile rintracciare la prova che Lila è entrata nel mio testo e ha deciso di contribuire a scriverlo. Ma ho dovuto prendere atto che tutte queste pagine sono solo mie. Ciò che Lila ha spesso minacciato di fare – entrarmi nel computer – non l'ha fatto, forse non era nemmeno capace di farlo, è stata a lungo una mia fantasia di anziana signora a digiuno di reti, cavi, connessioni, spiritelli elettronici. Lila non è in queste parole. C'è solo ciò che io sono stata capace di fissare. A meno che, a forza di immaginarmi cosa avrebbe scritto e come, io non sia più in grado di distinguere il mio e il suo[71].

[70] B. SARASINI, R. MAZZANTI, S. NEONATO, *L'invenzione delle personagge*, op. cit.
[71] E. FERRANTE, *Storia della bambina perduta*, op. cit., p. 447.

È utile quindi leggere lo smarginarsi dei confini che separano Elena e Lila all'interno del paradigma dell'ecologia della differenziazione, grazie al quale Parisi rende operativo il monismo vitalista spinoziano-guattariniano[72] per risignificare il binomio natura-cultura come *continuum*[73], di cui il processo della smarginatura è una possibile figurazione. In questo quadro, Elena, la scrittrice, e Lila, la "non scrittrice", mettono in scena la soggettività in quanto processo di autopoiesi e autocreazione del sé «che include complesse e continue negoziazioni con la norma e i valori dominanti e dunque molteplici forme di responsabilità»[74] e, come nella coppia Virginia-Vita, la questione della potenza del desiderio diventa una questione di sostenibilità:

> La questione della sostenibilità riguarda quanto di tutto ciò [i divenire di Vita e i suoi] Virginia riuscisse o non riuscisse a reggere, ma una domanda di questo tipo non può mai trovare una risposta nell'isolamento. Sono proprio queste le cose che contraddistinguono il luogo dell'incontro. "Essere troppo", e qui il problema dei limiti diventa fondamentale sia nel piacere sia nel dolore. Imparare a dosarla e stabilirne i tempi è l'alchimia di una relazione riuscita che prevede cioè, per i soggetti coinvolti, reciproco appagamento ma anche un esito felice delle rispettive esistenze e progetti di vita[75].

Inoltre, Il fatto che Elena e Lila si incontrino all'interno della categoria della stessa identità sessuale conduce chi legge a guardare al di là degli aspetti deludenti dell'identità che si presume dovessero condividere. Elena e Lila propongono un modello etico di «relazione di disparità» (estendibile a ogni genere sessuale) dove il gioco della similitudine/differenza non è modellato dalla dialettica tra mascolinità e femminilità. Piuttosto la relazione, che vive necessariamente di similitudini e differenze, è uno spazio del divenire, produttivo di nuovi significati e definizioni:

---

[72] Cfr. L. PARISI, *Abstract Sex. Philosophy, Bio-Technology, and the Mutation of Desire*, London, Continuum Press, 2004.
[73] R. BRAIDOTTI, *Il postumano: la vita oltre l'individuo, oltre la specie, oltre la morte* [2013], Roma, Derive Approdi, 2014, p. 168.
[74] Ivi, p. 43.
[75] R. BRAIDOTTI, *Trasposizioni*, op. cit., p. 223.

Non è l'essenzialismo dell'identità sessuale ma lo spazio molecolare di micro-singolarità sostenute collettivamente. […] la scomparsa dei confini certi tra il sé e l'altro – nell'incontro d'amore, nell'intensa amicizia, nell'esperienza spirituale come in più comuni connessioni interpersonali – è il presupposto necessario all'allargamento del proprio campo di percezione e di capacità di esperire[76].

E infatti Elena si domanda il senso della scrittura intorno alla figura di Lila, mettendo in scena anche l'interruzione o l'esaurimento di una relazione come momento affermativo:

A che sono servite dunque tutte queste pagine. Puntavo ad afferrarla, a riaverla accanto a me, e morirò senza sapere se ci sono riuscita. A volte mi chiedo dove s'è dissolta. In fondo al mare. Dentro un crepaccio o in un cunicolo sotterraneo di cui lei sola conosce l'esistenza. In una vecchia vasca da bagno colma di un acido potente. Dentro un fosso carbonario d'altri tempi, di quelli a cui dedicava tante parole. Nella cripta di una chiesetta abbandonata di montagna. In una delle tante dimensioni che noi non conosciamo ancora ma Lila sì, e ora se ne sta là insieme alla figlia. Tornerà? Torneranno insieme, Lila vecchia, Tina donna matura? Questa mattina, seduta sul balconcino che affaccia sul Po, sto aspettando[77].

La promessa di attesa infinita che Elena rivolge all'amica ci porta alla fine della narrazione, che si ricongiunge, sempre con sguardo retrospettivo, all'ultimo inspiegabile evento, quello accaduto in un eterno ieri.

Ieri, rientrando, ho trovato sopra la mia cassetta della posta un pacchetto mal confezionato con carta di giornale. L'ho preso perplessa. Niente testimoniava che era stato lasciato per me e non per qualche altro inquilino. Non c'era un biglietto d'accompagnamento e nemmeno il mio cognome segnato a penna da qualche parte. Ho aperto con cautela un lato del cartoccio ed è bastato. Tina e Nu sono schizzate fuori dalla memoria prima ancora che le liberassi del tutto dalla carta di giornale[78].

[76] Ivi, p. 225.
[77] E. FERRANTE, *Storia della bambina perduta*, op. cit., pp. 449-50.
[78] Ivi, pp. 450-51.

L'autopoiesi macchinica di Guattari, per come ripresa dalle filosofe cyberfemministe[79], torna nella particolare veste assegnata da Ferrante alla figura della bambola, sviluppando l'immaginario proposto in *La spiaggia di notte*[80]:

Ho riconosciuto subito le bambole che una dietro l'altra, quasi sei decenni prima, erano state gettate – la mia da Lila, quella di Lila da me – in uno scantinato del rione. Erano proprio le bambole che non avevamo mai ritrovato, sebbene fossimo scese sotto terra a cercarle. Erano quelle che Lila mi aveva spinto ad andare a riprendere fino a casa di don Achille, orco e ladro, e don Achille aveva sostenuto di non averle mai prese, e forse si era immaginato che a rubarcele fosse stato suo figlio Alfonso, e perciò ci aveva risarcito con del denaro perché ce ne comprassimo altre. Però noi con quei soldi non avevamo comprato bambole – come avremmo potuto sostituire Tina e Nu? – ma *Piccole donne*, il romanzo che aveva indotto Lila a scrivere *La fata blu* e me a diventare ciò che ero oggi, l'autrice di molti libri e soprattutto di un racconto di notevole successo che si intitolava *Un'amicizia*[81].

Riferendoci all'orizzonte cyberfemminista rivisitato da Ferrante, vediamo come le bambole siano al contempo l'altro tecnologico e la presenza di Lila nella vita di Elena, che produce una rivisitazione del «paradosso di Ulisse»[82] tale per cui l'apparizione di Lila attraverso le bambole è la restituzione dell'identità multistratificata che emerge dalla storia di vita di Elena, reificata attraverso la scrittura di Elena Ferrante (personaggio anch'esso finzionale):

sono scoppiata a piangere. Ecco cosa aveva fatto: mi aveva ingannata, mi aveva trascinata dove voleva lei, fin dall'inizio della nostra amicizia. Per tutta la vita aveva raccontato una sua storia di riscatto, usando il mio corpo vivo e la mia esistenza. O forse no. Forse quelle due bambole che avevano attraversato oltre mezzo secolo ed erano venute fino a Torino, significavano solo che lei stava bene e mi voleva bene, che aveva rotto gli argini e finalmente intendeva girare il mondo ormai non meno piccolo del suo, vivendo in vecchiaia, secondo una nuova verità, la vita che in gioventù le avevano vietato e si era vietata[83].

---

[79] Cfr. D. HARAWAY, *Manifesto Cyborg. Donne, tecnologie e biopolitiche del corpo* [1985], Milano, Feltrinelli, 1995; EAD., *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature*, London, Free Association, 1991; EAD., "Ecce Homo, Ain't (Ar'n't) I a Woman, and Inappropriate/d Others: The Human in a Post-Humanist Landscape", in J. BUTLER, J. SCOTT (eds.), *Feminists Theorize the Political*, New York, Routledge, 1992, pp. 86-100.

[80] I. PINTO, *La narrazione come relazione in* La figlia oscura *e* La spiaggia di notte *di Elena Ferrante*, cit.

[81] E. FERRANTE, *Storia della bambina perduta*, op. cit., pp. 450-51.

[82] Cfr. A. CAVARERO, *Tu che mi guardi, tu che mi racconti. Filosofia della narrazione*, Milano, Feltrinelli, 1997.

[83] E. FERRANTE, *Storia della bambina perduta*, op. cit., p. 451.

Le bambole sono la chiave di lettura della scrittura retrospettiva di Ferrante, per cui il passato non è tanto l'atto del testimoniare quanto la capacità di accettare il non senso di eventi e relazioni, riportandoci a quel «valore dell'opacità»[84] quale una delle verità ultime restituite da questa lunga epopea:

Sono salita in ascensore, mi sono chiusa nel mio appartamento. Ho esaminato le due bambole con cura, ne ho sentito l'odore di muffa, le ho disposte contro i dorsi dei miei libri. Nel constatare che erano povere e brutte mi sono sentita confusa. A differenza che nei racconti, la vita vera, quando è passata, si sporge non sulla chiarezza ma sull'oscurità. Ho pensato: ora che Lila si è fatta vedere così nitidamente, devo rassegnarmi a non vederla più[85].

Isabella Pinto

Bibliografia

E. BALIBAR, *Dall'individualità alla transindividualità* [1997], in ID., *Spinoza. Il transindividuale*, Milano, Ghibli, 2002, pp. 103-47;
R. BRAIDOTTI, *Trasposizioni, Sull'etica nomade* [2006], Roma, Luca Sossella Editore, 2008;
EAD., *Il postumano: la vita oltre l'individuo, oltre la specie, oltre la morte* [2013], Roma, Derive Approdi, 2014;
EAD., *Vitalismo – Materia – Affermazione* [2014], in «La Deleuziana. Rivista online di filosofia», n. 2, 2015, pp. 15-34;
I. CALVINO, *Gli amori difficili*, Torino, Einaudi, 1970;
ID., *Se una notte d'inverno un viaggiatore* [1979], Milano, Oscar Mondadori, 2016;
A. CAVARERO, *Tu che mi guardi, tu che mi racconti. Filosofia della narrazione*, Milano, Feltrinelli, 1997;
E. DE CONCILIIS, *La creazione del soggetto ai tempi della crisi*, in «La Deleuziana – Rivista online di filosofia», n. 0, 2014, pp. 103-28;
T. DE LAURETIS, *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film and Fiction*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 1987;
G. DELEUZE, F. GUATTARI, *Che cos'è la filosofia?*, Torino, Einaudi, 1991;
U. ECO, *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Milano, Bompiani, 1979;
ID., *Sei passeggiate nei boschi narrativi*, Milano, Bompiani, 1994;
D. HARAWAY, *Manifesto Cyborg. Donne, tecnologie e biopolitiche del corpo* [1985], Milano, Feltrinelli, 1995;
EAD., *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature*, London, Free Association, 1991;
EAD., "Ecce Homo, Ain't (Ar'n't) I a Woman, and Inappropriate/d Others: The Human in a Post-Humanist Landscape", in J. BUTLER, J. SCOTT (eds.), *Feminists Theorize the Political*, New York, Routledge, 1992, pp. 86-100;

[84] Cfr. É. GLISSANT, *Poetica della relazione* [1990], Macerata, Quodlibet, 2007.
[85] E. FERRANTE, *Storia della bambina perduta*, op. cit., p. 451.

E. FERRANTE, *Storia della bambina perduta*, Roma, Edizioni e/o, 2014;
M. FOUCAULT, *Nietzsche, la genealogia, la storia*, in ID., *Microfisica del potere*, Torino, Einaudi, 1977;
M. GATENS, G. LLOYD, *Collective Imaginings: Spinoza, Past and Present*, London and New York, Routledge, 1999;
É. GLISSANT, *Poetica della relazione* [1990], Macerata, Quodlibet, 2007;
H. GROSSER, *Narrativa*, Milano, Principato, 1985;
S. IEVA, *Le donne di Pavese in Pavese*, in «Italies. Revue d'études italiennes», n. 3, 1999, pp. 149-63;
M. M. JACOBSEN, *La "formazione" della contingenza: Se una notte d'inverno e il "racconto" lacaniano sull'amore*, in «Quaderni d'italianistica», Vol. 13, n. 2, 1992, pp. 217-30;
«Leggendaria», n. 90, 2011;
P. LEJEUNE, *Il patto autobiografico* [1975], Bologna, il Mulino, 1986;
A. MAUGUE, *L'identité masculine en crise en tournant de siècle*, Paris, Rivages, 1987;
C. OWENS, *The Discourse of Others: Feminists and Postmodernism*, in FORSTER H. (eds.), *The Anti-Aesthetic. Essays on Postmodern Culture*, Port Townsend-Washington, Bay Press, 1983, pp. 57-82;
L. PARISI, *Abstract Sex. Philosophy, Bio-Technology, and the Mutation of Desire*, London, Continuum Press, 2004;
I. PINTO, *La narrazione come relazione in* La figlia oscura *e* La spiaggia di notte *di Elena Ferrante: dalla crisi della "pratica dell'affidamento" all'affermazione delle "pratiche di affinità postumane"*, articolo in corso di pubblicazione per «DWF»;
L. PISANO, *Oltre la nostalgia. Per un'etica postumana affermativa Intervista a Rosi Braidotti*, in «Lo Sguardo - rivista di filosofia», n. 15, 2014 (II), pp. 41-53;
G. ROSA, *Il patto narrativo*, Milano, Il Saggiatore, 2008;
O. SANTOVETTI, *Digression: A Narrative Strategy in the Italian Novel*, Bern, Peter Lang Publishing, 2007;
EAD., *Lettura, scrittura e autoriflessione nel ciclo de* L'amica geniale *di Elena Ferrante*, in «Allegoria», n. 73, 2016, pp. 179-92;
B. SARASINI, R. MAZZANTI, S. NEONATO, *L'invenzione delle personagge*, Roma, Iacobelli, 2016;
C. SEGRE, *Se una notte d'inverno uno scrittore sognasse un aleph di dieci colori*, in «Strumenti critici», 2-3, 1979, pp. 177-215;
V. WOOLF, *Orlando* [1928], trad. it. di S. Rota Sperti, Milano, Feltrinelli, 2017;
V. WOOLF, V. SACKVILLE-WEST, *Scrivi sempre a mezzanotte. Lettere d'amore e di desiderio*, Roma, Donzelli, 2019.

«Ni tout à fait coupable[s], ni tout à fait innocente[s]».
Storie di migrazione sociale in Elena Ferrante e Annie Ernaux

Nei suoi quaderni di ventenne, Annie Ernaux annota «*j'écrirai pour 'venger ma race'*»[1]. Il passaggio di classe che la conduce dal *milieu* popolare ereditato dai genitori a quello della borghesia intellettuale è per Ernaux la matrice della scrittura e sta alla base di un progetto letterario ben definito e coerente, entro il quale si può far rientrare quasi tutta la sua produzione post-romanzesca.

L'abbandono delle umili origini per mezzo dell'acquisizione di ciò che Bourdieu ha definito il «capitale culturale»[2] – corredato di sentimenti quali la paura di aver tradito e il senso di perenne di inadeguatezza – sembra infestare e permeare anche la tetralogia dell'*Amica Geniale* di Elena Ferrante, nella quale seguiamo il processo di maturazione emotiva e intellettuale di Elena, protagonista e voce narrante/scrivente[3], che possiede tutte le caratteristiche tipiche della transfuga di classe.

La conclamata impostazione politica e polemica della produzione ernausiana (che recenti studi in merito sono giunti a definire un'opera dell'«*entre-deux*»)[4] rivela numerosi punti di contatto con la produzione apparentemente meno *engagée* di Ferrante, ed è in grado di illuminare gli intenti di scrittura che animano i quattro romanzi della tetralogia, fornendo un accesso facilitato al tema preso in esame.

La scelta di comparare una produzione di difficile classificazione come quella di Annie Ernaux – che mescola autobiografia, etnologia e sociologia – con l'opera di

---

[1] G. LAMÉNAGER, A. ERNAUX, *Je voulais venger ma race*, in «L'Obs», 15/12/2011; cfr. la URL https://bibliobs.nouvelobs.com/romans/20111209.OBS6413/annie-ernaux-je-voulais-venger-ma-race.html.
[2] P. BOURDIEU, *Forme di capitale*, a cura di M. Santoro, Roma, Armando, 2015, pp. 87-101.
[3] «Tutt'e quattro le storie sono raccontate in prima persona, ma, come ho già accennato, in nessuno dei racconti ho immaginato l'io narrante come una voce. Delia, Olga, Leda, Elena scrivono, hanno scritto o stanno scrivendo»: E. FERRANTE, *La frantumaglia*, Roma, Edizioni e/o, 2016, p. 275.
[4] Cfr. F. THUMEREL (dir.), *Annie Ernaux: une œuvre de l'entre-deux*, Arras, Artois Presses Université/SODIS, 2004.

Ferrante, più facilmente collocabile nell'area della *fiction*, potrebbe risultare avventata o addirittura inattuabile; d'altronde, la stessa Ernaux ritiene che la scelta autobiografica sia diametralmente opposta a quella di chi si cimenta nell'arte del romanzo[5]. Tuttavia, ciò che nella mia ricerca mi ha permesso di costruire un ponte tra due modalità espressive apparentemente agli antipodi, e che mi ha convinta a procedere nella comparazione è stato un articolo di Ferrante dal titolo *The experience of writing a diary transformed me into a fiction writer* (nella traduzione inglese di Ann Goldstein)[6], pubblicato prima sul quotidiano britannico «The Guardian» e poi inserito in un volume che raccoglie tutti gli articoli scritti con cadenza settimanale per il quotidiano, dal titolo *Tenere un diario*[7].

Il diario, prezioso contenitore di «eventi segretissimi, pensieri audaci», era per la Ferrante adolescente un'occasione per sfidarsi a essere «spietatamente onesta»[8]. Da questi primi, ingenui approcci alla scrittura, Ferrante trae uno dei postulati della propria poetica:

> Pensavo che nello scrivere non avesse senso contenersi, e di conseguenza scrivevo specialmente – forse soltanto – ciò che avrei preferito tacermi»; tuttavia alla volontà di mostrare «le verità più impronunciabili» si coniugava il terrore di essere scoperta. Queste considerazioni sulla scrittura – che tra l'altro gettano nuova luce sulla scelta dell'anonimato – mettono in evidenza un dissidio che si tradurrà per Ferrante nel camuffamento della verità sotto lo schermo della finzione: «Intorno ai vent'anni mi sembrò di aver trovato una soluzione che mi acquietava. Dovevo smettere con la scrittura diaristica e convogliare il desiderio di dire la verità […] dentro racconti di invenzione[9].

Appare lecito inferire che per l'instaurarsi di una relazione transitiva il romanzo acquisti tutte le funzioni che in principio erano state attribuite al diario, diventando il luogo protetto dell'onestà ad ogni costo. Il proposito di produrre una

[5] A. ERNAUX, F. Y. JEANNET, *L'écriture comme un couteau*, Paris, Gallimard, 2011, p. 23.
[6] E. FERRANTE, *The experience of writing a diary transformed me into a fiction writer*, in «The Guardian», trad. di A. Goldstein, 3/2/2018, t. m. (quando non specificato altrimenti, tutte le traduzioni sono a cura di chi scrive).
[7] Cfr. E. FERRANTE, *L'invenzione occasionale*, Roma, Edizioni e/o, 2019, pp. 13, 14.
[8] Ivi, p. 13.
[9] *Ibidem.*

scrittura della verità accomuna la scrittura di Ferrante a quella di Ernaux, la quale sceglie di usare la propria vita come l'occasione di «*mettre au jour*»[10], letteralmente 'portare alla luce' il non detto di tutte le altre. Dunque, nonostante Elena Ferrante non scelga di mettere se stessa in prima linea, di fatto con la scelta della *fiction* e dell'anonimato si rinchiude a doppia mandata in «uno spazio di libertà creativa assoluta»[11], dove la verità, protetta ora dallo schermo della finzione ora dall'assenza di timore del giudizio sociale, può emergere senza ostacolo alcuno.

Il progetto letterario di Annie Ernaux di dare spazio alla propria «*trajectoire sociale*»[12] e a quella dei familiari prende avvio dalla lettura delle opere di Pierre Bourdieu. Le teorie bourdieusiane concernenti questioni quali il determinismo sociale, la violenza simbolica e il ruolo dell'istruzione nella gestione delle disuguaglianze sociali provocano «*l'irruption d'une prise de conscience sans retour* [...] *sur la structure du monde social*»[13]. Uno dei tratti distintivi della produzione ernausiana è senz'altro la tendenza postmoderna a mescolare sociologia e letteratura[14], derivante da una concezione della letteratura come atto politico[15]. Tuttavia è bene ricordare come i suoi primi tentativi di scrittura siano stati orientati nella direzione opposta: Ernaux puntava, negli anni Sessanta, a procurare al lettore «un godimento superiore a quello della vita, ma che non doveva servire rigorosamente a niente»[16]. L'ideale della letteratura come luogo riservato unicamente al godimento estetico slegato da ogni finalità pratica si tradusse nel romanzo dal titolo *Du soleil à cinq heures*, che non trovò un editore disposto a pubblicarlo[17]; un primo provvidenziale fallimento che permise alla scrittrice di meglio definire la propria identità autoriale.

---

[10] A. ERNAUX, *Écrire la vie*, Paris, Gallimard, 2011, p. 7.
[11] E. FERRANTE, *La frantumaglia*, op. cit., p. 57.
[12] A. ERNAUX, *Écrire la vie*, op. cit., p. 7.
[13] A. ERNAUX, *Le chagrin*, in EAD., *Écrire la vie*, op. cit., pp. 912-13 («l'irruzione di una presa di coscienza irreversibile [..] sulla struttura del mondo sociale»).
[14] I. LITVINAVIČIENĖ, *Les aspects sociologiques dans l'oeuvre d'Annie Ernaux*, in «Literatūra», v. 49, 5 (2007), pp. 164-71.
[15] A. ERNAUX, F. Y. JEANNET, *L'écriture comme un couteau*, op. cit., p. 99.
[16] Ivi, p. 69.
[17] *Ibidem*.

Ferrante confessa di aver avuto la stessa iniziale riluttanza a invadere lo spazio letterario con questioni politiche, rivelando di aver «sempre escluso per un personale fastidio, di dare spazio all'ascesa sociale»[18]. Così come per Ernaux, la questione del «peso delle origini di classe, un peso che non solo non sparisce, ma nemmeno davvero si alleggerisce»[19], arriva ad imporsi nell'urgenza narrativa nonostante le iniziali resistenze:

> Eppure è di fatto successo che il racconto non voleva finire […] dietro il mio fastidio per la politica e la sociologia ho scoperto che covava il piacere – si, ho detto bene, il piacere – di raccontare una sorta di estraneità-inclusione […] alla Storia con tutto il suo corredo politico, sociale, economico, culturale […][20].

Le incertezze delle due scrittrici risultano comprensibili in una «modernità» che «ha soppresso l'immutabilità dell'ordine»[21]: in tempi di presunta flessibilità sociale, parlare delle difficoltà del salto di classe risulta pretestuoso e socialmente "osceno"[22].

«*Les individus des classes populaires, qui connaissent une ascension sociale, sont utilisés comme des mascottes ou des symboles confortant l'ordre social et alimentant l'idéologie du self-made man* […] *pour juguler le sentiment d'injustice*»[23]: è quanto afferma la filosofa francese Chantal Jaquet, che nel suo *Les transclasses ou la non-reproduction* si è occupata di proseguire gli studi sociologici condotti da Bourdieu e Passeron in *Les Héritiers*[24] e *La Réproduction*[25] e volti a mostrare come l'istruzione non solo non livelli le disuguaglianze, ma le porti alla luce. Jaquet

---

[18] E. FERRANTE, *La frantumaglia*, op. cit., p. 273.
[19] *Ibidem*.
[20] *Ibidem*.
[21] Z. BAUMAN, *Il disagio della post-modernità*, Bari, Editori Laterza, 2018, p. 109.
[22] A. ERNAUX, F. Y. JEANNET, *L'écriture comme un couteau*, op. cit., p. 99.
[23] C. JAQUET, *Les transclasses ou la non-reproduction*, Paris, Presses Universitaires de France, 2014, p. 10. «Gli appartenenti a classi popolari, che vivono un percorso di ascensione sociale, sono utilizzati come mascottes o simboli che rafforzano l'ordine sociale e alimentano l'ideologia del self-made man […] per contenere il sentimento d'ingiustizia sociale».
[24] P. BOURDIEU, J. PASSERON, *Les héritiers. Les étudiants et la culture*, Paris, Ed. de Minuit, 1971.
[25] IID., *La reproduction. Eléments pour une théorie du système d'enseignement*, Paris, Ed. de Minuit, 1970.

ingloba nel suo studio l'esperienza di Ernaux, insieme ad altre, come caso esemplare di riuscita sociale, che però non mette in discussione la teoria bourdieusiana del determinismo, ma costituisce un'eccezione che conferma la regola. È dello stesso avviso Vincent De Gaulejac che nella prefazione alla nuova edizione di *La névrose de classe* insiste sull'attualità di quelli che definisce «*conflits d'identitè*» generati dai conflitti di classe, appianati oggi soltanto in apparenza da una maggiore mobilità sociale:

Dans un contexte de transformations profondes des rapports sociaux, de développement massif des classes moyennes, de l'individualisme triomphant, les conflits d'identité liés à des changements d'univers sociaux n'ont pas disparu. C'est dire que si la lutte des classes est apparemment moin présente dans le champ de la conflictualité sociale, elle est encore active dans les registres sociopsychiques, dans le vécu des personnes et des relations familiales. La déscription des conflits liés a un changement de position sociale est toujours d'actualité. Il s'agit de comprendere comment les contradictions sociales, les rapports de domination et la violence symbolique des rapports sociaux agissent au coeur de la subjectivité[26].

Altre ragioni di riluttanza a trattare il tema del carattere persecutorio delle origini di classe possono essere rintracciate nel timore di sfidare le convenzioni di quella che Ernaux definisce la «*bienséance intellectuelle*»[27] o di cadere nella trappola dei sentimentalismi e della «filantropia paternalistica»[28], e nella volontà di sfuggire all'inevitabile stigmatizzazione da parte della critica più blasonata; potenziali ostacoli che vengono aggirati da entrambe le scrittrici con modalità differenti.

Ernaux rinuncia all'autocompiacimento da un lato e al vittimismo dall'altro grazie alla scelta di un'*écriture plate*, la scrittura 'piatta' di cui parla in *La Place*[29],

[26] V. DE GAULEJAC, *La nevrose de classe. Trajectoire sociale et conflits d'identité*, Paris, Payots & Rivages, 2016, p. 13. «In un contesto di trasformazioni profonde dei rapporti sociali, dello sviluppo notevole delle classi medie, del trionfo dell'individualismo, i conflitti di identità legati ai cambiamenti di universo sociale non sono scomparsi. Anche se la lotta di classe è apparentemente meno presente sul piano della conflittualità sociale, essa è ancora attiva nei registri sociopsichici, nel vissuto delle persone e nei rapporti familiari. La descrizione dei conflitti d'identità legati a un cambiamento di posizione sociale è sempre d'attualità. Si tratta di capire come le contraddizioni sociali, i rapporti di dominazione e la violenza simbolica dei rapporti sociali agiscono nel profondo della soggettività».
[27] A. ERNAUX, F. Y. JEANNET, *L'écriture comme un couteau*, op. cit., p. 99.
[28] T. DE ROGATIS, *Elena Ferrante. Parole chiave*, Roma, Edizioni e/o, 2018, p. 136.
[29] A. ERNAUX, *La place* in *Écrire la vie*, op. cit., p. 453.

che tiene lontana ogni possibilità di abbandonarsi al patetismo. Mettendo in atto un esercizio di scrittura volto a riprodurre la tonalità dei genitori, individua nell'ironia la discriminante che li distingue dalle persone colte. Nel *milieu* operaio-commerciante dei genitori di Ernaux vige un unico senso di lettura – quello letterale –, mentre l'ironia resta «*inconnue*»[30]. L'utilizzo di una scrittura epurata da ogni ambiguità ha lo scopo di rappresentare un *milieu* in cui «*on n'y prenait jamais un mot pour un autre*»[31]; pertanto, qualsiasi ricerca di stile costituisce una «*manière de les tenir à distance*»[32]. Al carattere piatto della conversazione delle classi popolari si oppone la «*conversation spirituelle*» – «*un modèle idèal de conversation*»[33] – della sincretica «borghesia proprietaria e istruita»[34], che Ernaux definisce con parole sferzanti una «*bourgeoisie à diplômes*[35]». Con questa manovra di sicurezza, Annie Ernaux, come una «madre lupa»[36] – epiteto con cui lei stessa definisce sua madre –, usa la scrittura come uno strumento per proteggere le umili vite dei suoi genitori dal compiacimento che il lettore colto può trarre ora dall'immedesimazione empatica, ora dal senso di superiorità per contrasto con la propria condizione.

Malgrado ciò, all'autrice – che lavora per esercitarsi a disimparare – sfuggono alcune constatazioni al tempo stesso ironiche e amare, come quella ottenuta dal gioco di parole basato sul doppio significato del vocabolo francese *culture* e sul rapporto di suo padre con essa: «*…il n'a plus voulu retourner dans la culture. Il a toujours appelé ainsi le travail de la terre, l'autre sens de culture, le spirituel, lui était inutile*»[37]. In francese il verbo pronominale "*se cultiver*", che significa 'acquisire conoscenze al fine di accrescere la propria cultura', potrebbe essere tradotto letteralmente come 'coltivarsi', dove l'atto di piantare è utilizzato in senso traslato, sostituendo ai semi i libri. Per Annie Ernaux il verbo pronominale *se cultiver* e il

[30] Ivi, p. 459.
[31] Ivi, p. 452.
[32] Ivi, p. 470.
[33] A. ERNAUX, *Journal du dehors*, in EAD., *Écrire la vie*, op. cit., p. 526.
[34] F. MORETTI, *Il borghese. Tra storia e letteratura*, Torino, Einaudi, 2017 (I ed. 2013), pp. 4 e 5.
[35] A. ERNAUX, *La place*, op. cit., p. 473.
[36] A. ERNAUX, *Écrire la vie*, op. cit., p. 74.
[37] A. ERNAUX, *La place*, op. cit., p. 447.

verbo transitivo *cultiver* – che ha il significato di 'coltivare la terra' – mettono in evidenza come due verbi morfologicamente così vicini siano sul piano semantico così sideralmente lontani; descrivendo azioni non solo distanti ma in grado di distanziare chi le compie.

A differenza di Ernaux, Ferrante non rinuncia alla finzione, coniugando ad una minuziosa attenzione al mondo sociale la ricerca di una scrittura avvincente. Nell'*Amica geniale* Elena oppone le modalità espressive scritte e orali di Lila a quelle di Nino, offrendoci quella che ha tutta l'aria di essere una dichiarazione di poetica: Nino e Lila, entrambi in grado di condurre una conversazione che le «accendeva la testa»[38], diventano per Elena i modelli di riduzione del reale in scrittura.

Nino, che scrive di «miseria» basandosi su «fatti concreti»[39], è il modello a cui propendere per il contenuto, ponendosi di fatto in netto contrasto con gli interessi di Elena, la quale «non avev[a] mai nemmeno sfogliato un giornale o una rivista, leggev[a] solo romanzi»[40]. Da Nino Elena apprende e accetta l'idea di avere una formazione culturale per certi versi mutila, ma rifiuta la sua visione del romanzo come di un genere fatto di «parole fumose», incapace di «cambiare veramente le cose»[41]; difatti sminuisce la qualità del suo eloquio, che, se paragonato a quello di Lila – modello ispiratore per lo stile –, manca della capacità di rendere «ogni cosa seducente»[42].

L'atteggiamento autoriale di iniziale esclusione della questione delle origini di classe dal campo letterario si riflette nei ritratti psico-sociali protagonisti delle narrazioni delle due scrittrici, divisi tra occultamento della propria condizione sociale e spirito di rivalsa. Essi non sembrano compiere un vero passaggio di stato o una vera trasformazione, ma partecipano di due nature opposte create dalla commistione di cultura ereditata e cultura acquisita, e le rappresentazioni del rapporto tra le due si giocano sull'ambiguità e sul paradosso etico.

---

[38] E. FERRANTE, *L'amica geniale*, op. cit., p. 322.
[39] *Ibidem*.
[40] Ivi, p. 320.
[41] *Ibidem*.
[42] *Ibidem*.

La caratterizzazione che Racine voleva dare al personaggio di Fedra nella prefazione all'opera sembra in tal senso calzante: i transfughi ernausiani – suo padre, sua madre e lei stessa – e quelli ferrantiani – Elena, Nino e in parte Lila – assumono le sembianze di eroine ed eroi tragici «*ni tout à fait coupable[s], ni tout à fait innocente[s]*»[43]. Sono incolpevoli, in quanto sembrano sottomessi al principio greco della nemesi storica, vessati e perseguitati da un ingombrante passato che diventa destino ineluttabile. Tuttavia, la volontà di questi personaggi di dire la verità, di mettersi a nudo e di rifiutare i ruoli socialmente imposti, peraltro alimentata da uno spirito antiborghese introiettato proprio negli ambienti colti, si scontra con l'aspetto probabilmente più interessante – perché oscuro – di queste figure bifronti, ossia la necessità istintiva di appartenere al ceto più prestigioso, caratterizzata da pressanti manie d'ascesa finalizzate ad una chiusura definitiva con la subalternità delle origini.

Nella *Frantumaglia* Ferrante parla del «voler piacere a chiunque eserciti un qualche potere» come di una «caratteristica del subalterno che vuole uscire dalla subalternità»[44], attribuendo queste caratteristiche al personaggio di Nino. Il personaggio di Elena adolescente si ritrova a usare «ciò che er*a* a scuola»[45] come un'arma di violenza simbolica per intimidire i compagni del rione che non avevano potuto proseguire gli studi. Analogamente Ernaux si ritrova suo malgrado a correggere gli errori grammaticali di suo padre, che in francese si definiscono *fautes*, altra parola polisemica che traduce anche il lemma 'colpa', ricorrente nelle opere di Ernaux ed estremamente significativo dal punto di vista della cosiddetta «ideologia dello standard»[46].

Il termine adoperato con maggior frequenza da Ernaux per definire la condizione del *milieu* familiare è quello di «*inferiorité*», ma è agli insegnanti, sia nella narrazione ferrantiana che in quella ernausiana, che spetta il compito di definire

---

[43] J. RACINE, *Fedra*, trad. it. di Roberto Carifi, Milano, Feltrinelli, 2015, p. 2: «Non del tutto colpevoli, non del tutto innocenti».
[44] E. FERRANTE, *La frantumaglia*, op. cit., p. 233.
[45] E. FERRANTE, *L'amica geniale*, op. cit., p. 316.
[46] F. GADET, *La variation sociale en français.*Nouvelle édition revue et augmentée, Paris, Ophrys, 2006, p. 27.

in maniera dispregiativa l'appartenenza di classe delle protagoniste: al francese «*misérables*»[47] fa riscontro «la plebe» della maestra Oliviero, che è una cosa «assai brutta»[48]. I giudizi di valore, provenendo dai maestri – figure che incarnano il prestigio e la riuscita sociale – generano negli studenti un disprezzo di classe rivolto paradossalmente verso il proprio ceto di appartenenza; di conseguenza verso i propri cari, e in definitiva verso sé stessi. Il processo di formazione del transfuga consiste, potremmo dire, nel suicidio sistematico di buona parte di sé, in nome del principio di approvazione sociale. A tal proposito risulta interessante il concetto ernausiano di «*mémoire humiliée*»[49]: lo stigma derivante dai principi di classificazione della realtà presi in prestito dalle classi dominanti trasforma le più insignificanti abitudini familiari in rituali da studiare come esempi da non imitare.

Ferrante nomina la disparità sociale nella tetralogia col termine di "disuguaglianza" e sottolinea come questa non abbia nulla a che fare con il denaro: «c'era qualcosa di malvagio, nella disuguaglianza e adesso lo sapevo. Agiva in profondità scavava oltre il denaro. Non bastava la cassa delle due salumerie e neanche quella del calzaturificio o del negozio di scarpe a nascondere la nostra origine»[50].

Anche nell'*Invenzione occasionale* parla di «sentimento della disuguaglianza», che ha «nutrito per anni l'ultimo libro» con «i disastri che essa origina sul piano economico, sociale, culturale»:

> Tutto, devo dire, di questi tempi mi preoccupa, ma che la gran parte del genere umano, bambini, donne, uomini, subisca in vario modo gli effetti della disuguaglianza mi sembra il nucleo di tutte le questioni che ci logorano. Soprattutto, la disuguaglianza genera uno straordinario sperpero di intelligenze e di energie creative, che probabilmente, se fossero educate e messe tutte a frutto, farebbero della nostra storia non più un elenco insopportabile di orrori ma il più attivo dei laboratori per porre riparo ai danni che abbiamo fin qui causato, o almeno per controllarne gli effetti[51].

[47] A. ERNAUX, *La place*, op. cit., p. 444.
[48] E. FERRANTE, *L'amica geniale*, op. cit., p. 136.
[49] A. ERNAUX, *La place*, op. cit., p. 463.
[50] E. FERRANTE, *Storia del nuovo cognome*, Roma, Edizioni e/o, 2012, p. 125.
[51] E. FERRANTE, *L'invenzione occasionale*, op. cit., p. 110.

È interessante come il tema del passaggio di classe assuma spesso in Ferrante i connotati della fuga: il titolo stesso del terzo volume della quadrilogia, *Storia di chi fugge e di chi resta*, ci introduce alla dialettica dell'attaccamento/abbandono alle/delle origini che usa l'amicizia tormentata e discontinua delle due protagoniste come il pretesto per mostrare due diversi atteggiamenti possibili nei confronti di un ambiente "difficile".

Nella tetralogia Ferrante articola la traiettoria sociale dei personaggi sfruttando non soltanto la dimensione cronologica, ma anche quella spaziale: oltre allo spazio fisico nel quale hanno luogo le vicende, esiste uno spazio metafisico che si estende sia orizzontalmente che verticalmente.

L'orientamento orizzontale della fuga è riconoscibile in un episodio in particolare, ovvero quello in cui le due amiche bambine marinano la scuola e provano a oltrepassare il tunnel che separa il rione dal resto di Napoli. In questa occasione Lila è trasfigurazione della paura dell'ignoto, in aperto contrasto con la personalità nella quale Ferrante aveva cristallizzato il suo personaggio fino a quel momento dotato di un coraggio atipico. Tale disposizione d'animo si scontra con lo spirito avventuroso di Elena, che nel gioco delle parti risulta solitamente la meno temeraria. Eppure il coraggio esibito da Elena, ad un'analisi più profonda, risulta perfettamente coerente col temperamento dimostrato dal suo personaggio sin dall'inizio: fuggire dal rione significa rimandare all'infinito il momento di fare i conti con le proprie origini, significa per Elena un progressivo abbandono dei modi di fare, della cadenza dialettale, delle mentalità apprese nell'infanzia, un comportamento che ha tutta l'aria di essere una negazione, una cancellazione del passato. Fuggire significa sottomettersi alla vergogna e rinnegare le radici, nel tentativo di sottrarsi ad un destino che, come si vedrà a più riprese nella trama, sarà inevitabile. Il comportamento di Lila, per un verso più timoroso e chiuso nei confronti del nuovo, potrebbe risultare in quest'ottica il più temerario.

A conferma di quanto fin qui affermato, la fuga può essere osservata da una diversa prospettiva, quella verticale, nella quale l'opposizione "alto" *vs* "basso" rivela

una gerarchia valoriale invertita: «In alto, in basso, ci pareva sempre di andare incontro a qualcosa di terribile che, pur esistendo da prima di noi era noi e sempre noi che aspettava. Quando si è al mondo da poco è difficile capire quali sono i disastri all'origine del nostro senso del disastro»[52]. I movimenti verso l'alto e verso il basso sono quelli delle bambine lungo le scale del palazzo di don Achille, il temuto strozzino del rione, che di quest'ultimo è personificazione: salire per dirigersi verso di lui e affrontarlo, o scendere per evitarlo ma col terrore di poterlo vedere materializzarsi di colpo, in maniera inattesa, davanti ai loro occhi. Quei movimenti non sono altro che ipotesi su potenziali spostamenti lungo la scala sociale: restare e fare i conti col rione, fuggire con la consapevolezza che il rione potrebbe in qualsiasi momento riaffiorare. L'alto non coincide, dunque, con l'elevazione sociale che Elena ottiene sfuggendo al rione e il basso non è formula sinonimica della misera condizione del rione nella quale Lila continuerà a vivere per tutta la vita. Salire verso Don Achille ovvero restare è per Ferrante sinonimo di ascesa, seppur non nella scala sociale ma in quella del coraggio. Nella *Frantumaglia* scrive: «i tratti di Lila, invece, mi sembrano l'unica via possibile per chi vuole essere parte attiva di questo mondo senza subirlo»[53], alludendo a chi come Elena e Nino, nella fretta di scappare ed emanciparsi, dimentica l'incancellabilità delle tracce del passato. Ma non solo: la paura di andare incontro a qualcosa di terribile è la consapevolezza introiettata di vivere in un mondo regolato da un'inevitabile determinismo sociale che rende ogni sforzo vano.

È importante sottolineare come la dicotomia che vede opporsi il fuggire-tradire e il restare-serbare fede trovi l'antagonismo nella visione delle cose apportata dalla maestra Oliviero, che opera un'inversione drastica dei punti di vista: fuggire è un dovere, un imperativo che diventa la principale motivazione allo studio; restare è il vero atto di colpevolezza che la maestra farà pesare su Lila. La madre di Elena, una presenza «veramente ingombrante»[54], le rimprovera invece, con toni da sceneggiata[55],

[52] E. FERRANTE, *L'amica geniale*, op. cit., p. 25.
[53] E. FERRANTE, *La frantumaglia*, op. cit., p. 234.
[54] E. FERRANTE, *Storia della bambina perduta*, Roma, Edizioni e/o, 2014, p. 206.

di credere «di essere chissà chi perché ha studiato, perché scrive i libri»[56], e l'amico muratore e comunista Pasquale Peluso, «ricalcando il vecchio stereotipo ottocentesco del romanzo corruttore»[57], la avverte: «Sta' attenta a dove ti porta tutto questo studio , Lenù. Ricordati chi sei e da che parte stai»[58]. Dunque, il giudizio sul passaggio di classe non è mai univoco ed Elena Ferrante, pur adottando la focalizzazione interna e narrando alla prima persona incarnata da Elena, è cauta nel non plagiare il lettore con la sola opinione veicolata da quest'ultima, ma conferendo peso e sostanza alle parole di ciascuna delle voci della polifonia. Pertanto, il salto di classe assume i caratteri ora di qualcosa di giusto e necessario, ora della rinnegazione colpevole, ora dell'arrampicata sociale dimentica degli affetti: lasciando al lettore l'arduo compito di prendere posizione.

Sara Susta

---

[55] Cfr. R. DONNARUMMA, *Il melodramma, l'anti-melodramma, la Storia: sull'*Amica geniale *di Elena Ferrante*, in «Allegoria», 73, 2016, pp. 138-47.
[56] E. FERRANTE, *Storia di chi fugge e di chi resta*, op. cit., p. 37.
[57] O. SANTOVETTI, *Lettura, scrittura e autoriflessione nel ciclo de* L'amica geniale *di Elena Ferrante*, in «Allegoria», 73 (2006), pp. 179-92, cit. a p. 183.
[58] E. FERRANTE, *Storia del nuovo cognome*, op. cit., p. 327.

Inediti e traduzione

In questa sezione si intende raccogliere, diffondere e commentare contributi inediti più o meno recenti della produzione e riflessione letteraria contemporanea, in particolare (ma non solo) nella loro dimensione interlinguistica e traduttologica. Vi troveranno spazio sia contributi teorici in materia di traduzione sia testi inediti di autori stranieri, accompagnati da versioni italiane e note introduttive realizzate da esperti della disciplina.

Codici di classificazione disciplinari dei contenuti di questa sezione:
Macrosettori: 10/F, 10/I, 10/H, 10/L e 10/M
Settori scientifico-disciplinari:

- L-FIL-LET/10: Letteratura italiana
- L-FIL-LET/11: Letteratura italiana contemporanea
- L-FIL-LET/12: Linguistica italiana
- L-FIL-LET/14: Critica letteraria e letterature comparate

- L-LIN-05: Letteratura spagnola
- L-LIN-06: Lingue e letterature ispano-americane
- L-LIN/07: Lingua e traduzione – Lingua spagnola

- L-LIN/04: Lingua e traduzione – Lingua francese

- L-LIN/12: Lingua e traduzione – Lingua inglese

- L-LIN/14: Lingua e traduzione – Lingua tedesca

Due inediti: I poeti *e* Arianna

I poeti

I poeti
li riconosci al primo sguardo:
indossano sempre
le borse sotto agli occhi,
ancore scure
tatuate sotto le pupille;

soffrono,
i poeti,
di una perenne assenza di sonno
perché, per scrivere,
non dormono
cercando conforto
dalla chiassosità del giorno.

I poeti, li incontri
titubanti/storditi al mattino,
sguardo perso,
mentre loro intorno
martella un ritmo convulsivo.

I poeti,
li riconosci a colpo d'occhio
sono quelli
che, atterriti,

cercano riparo

dal vitalismo mattiniero.

Arianna

Arianna si porta addosso
il peso intero della Terra,
rossa tela di ragno che lega
corpo di donna
a donna
anche a distanza
di tempo e spazio.

Arianna rassetta la stanza
e allo specchio
si scruta il volto -

l’età contenuta
non le nega la speranza:

la teca infissa
tra scapola e scapola, pensa,
diventerà
cosa consueta

e lei,
giorno dopo giorno
sempre più dolce, docile,
mansueta[1].

Alessandra Carnovale

[1] I versi che pubblichiamo sono stati gentilmente concessi da Alessandra Carnovale, poetessa di cui «Diacritica» si è già occupata in passato (cfr. il numero del 25 dicembre 2017). Nata a Roma, collabora da qualche anno col circolo letterario Bel Ami e si divide tra ceramica e poesia. Ha curato un laboratorio estivo di ceramica per bambini; frequenta reading e altre iniziative artistico-letterarie. Per la ceramica ha vinto nel 2003 il primo premio del concorso indetto dalla provincia di Caserta. Per la poesia si è classificata prima al premio indetto dall’Associazione La Guglia (2016) e nel 2017 ha vinto, sempre per la poesia, il Premio *Parole magiche* della casa editrice flower-ed. Nel novembre 2017, proprio per flower-ed è uscita *Come vento sul monte*, la sua prima raccolta di poesie. Del 2018 *La scorza delle parole* (Buccino, Eretica).

Recensioni

Questa sezione è dedicata a recensioni, per lo più di libri di vario argomento e genere letterario, italiani e stranieri, classici e contemporanei, e mira a fornire informazioni puntuali nonché valutazioni motivate e argomentate sulle pubblicazioni prese in esame, talora suggerendo spunti per una loro interpretazione critica.

A partire dal quarto fascicolo, sono state introdotte le recensioni di pellicole cinematografiche e nel sesto quelle relative a eventi, mostre e manifestazioni varie.

Donatella Di Pietrantonio, *L'Arminuta*

Torino, Einaudi, 2017, pp. 163, eu 12,00

ISBN 9788806239848

Il titolo solitamente è lo scoglio più difficile da superare per un autore: non si sa mai cosa possa essere interessante ed efficace, saltare all'occhio del lettore in libreria. In questo Donatella Di Petrantonio mostra un'abilità particolare. Il titolo è, in questo caso, un termine dialettale, abruzzese per la precisione, e intende alludere al ritorno forzato di una persona; la protagonista, una poco più che ragazzina di tredici anni, torna dalla propria famiglia, dopo essere stata cresciuta da altre persone, i suoi "mamma" e "papà" di qualche tempo prima, che si rivelano essere "zia" e "zio".

Non bastasse il dramma psicologico dell'abbandono e del rifiuto che un'adolescente può provare in una situazione del genere, dopo aver scavalcato leggermente la sorella minore Adriana, sciatta, con le trecce allentate e gli occhi stropicciati (p. 3), la ragazza si ritrova in una casa piena di fratelli che non ha mai incontrato prima. Si tratta, dunque, d'inserirsi in un contesto che ha già le proprie dinamiche, di doversi mettere in relazione con un padre violento e una madre rigida, avida di carezze, come la figlia la descrive; e della sua necessità di tornare a quella che è sempre stata la sua casa in riva al mare, con i genitori di prima.

Cresciuta tra corsi di nuoto e di danza, i libri di una buona scuola e amiche della stessa levatura, la protagonista si ritrova catapultata in un ambiente sporco e tetro, a condividere il letto con la sorella minore, nella stessa stanza con i fratelli più grandi, per poi studiare in una piccola scuola media di paese, a corto di mezzi e, ormai, di speranze. Ma il tempo stringe dei legami indissolubili, come quello con Adriana, Vincenzo e Giuseppe.

La prima, compagna d'avventure notturne, è forse ciò che la tiene più ancorata al mondo; il secondo è il fratello più grande, intelligente, con l'indole del girovago e

innocentemente attratto dalla sorella; l'ultimo, il piccolo, quello che «non è normale, non te n'eri accorta?» (p. 65).

Il tempo scorre sempre troppo velocemente, gli eventi quasi si accavallano, trasportati dalla scrittura dell'autrice, che si ferma a tratti con la durezza espressa dal dialetto di una volta; in poco tempo l'Arminuta si ritrova nuovamente nella situazione iniziale: «Salivo scale diverse con la stessa valigia in una mano, la borsa con le scarpe confuse nell'altra» (p. 123). Deve frequentare un liceo di città: così hanno deciso quelle due madri che vegliano su di lei, in maniera un po' diversa. La madre di città ne parla con tranquillità per telefono («Tua madre forse ti ha già detto che vogliamo mandarti in un buon liceo, te lo meriti»; p. 119), quella di paese un po' più agguerrita («Alla scuola non ci so' andata, ma stupida io non so, professore'. L'ho capito pure da sola che essa tiene il cervello per lo studio»; p. 119), ma entrambe sono in accordo con la Perilli, la professoressa delle medie che sembra voler far di tutto per la ragazza, intelligente, pronta a studiare, che la colpisce fin dal primo giorno con un'analisi di "armando" (p. 68).

Paradossalmente, la ragazza scopre lentamente il segreto che ha sconvolto la sua vita, grazie alla sincera e priva di filtri Adriana. Le ultime pagine del libro, infatti, che interrompono quel flusso repentino descritto dall'autrice, sono dedicate a un piccolo incontro tra vecchio e nuovo.

Particolarità del testo sono sicuramente il linguaggio scelto, i nomi, la forza delle parole. Di Pietrantonio rispolvera un abruzzese degli anni passati, senza specificare luogo e tempo, raccontando di scelte opinabili, di una vita familiare spigolosa e piena di segreti, di caratteri non sempre facili, grezzi come piccoli potenziali diamanti ancora carbone. Il lettore potrebbe essere dissuaso da questi termini dal sapore antico, credendo che possano incidere sulla comprensione del testo, ma in realtà il dialetto sembra essenzialmente funzionale a descrivere quel posto, ciò che accade, quei personaggi. Allo stesso tempo, è indice di un'ulteriore differenziazione tra l'Arminuta e il mondo che la circonda; lei che ha studiato e che

non parla come gli altri deve, infatti, capire come vivere, come le consiglia la sorella («Tu sei vuoi sta' ecco, i verbi te li devi impara' pure in dialetto»; p. 71).

I nomi delle "macchiette" che popolano questo ritratto ingiallito, del resto, destano interesse; tutti hanno un nome, a partire dagli amici girovaghi di Vincenzo fino ai fratelli, ai compagni di classe che non sono particolarmente attratti dalla protagonista, alla professoressa della classe, alla "madre" di prima, Adalgisa, ai parenti alla lontana come Mezzosigaro; tutti, ma non la protagonista, come anche la "seconda madre" e il padre. L'assenza del nome proprio potrebbe, infatti, rappresentare in che modo l'essere l'"arminuta" abbia pesato sulla vita della ragazzina, che con esso si identifica. Non ha bisogno di un nome perché non ha un'identità: non sa da dove viene e verso dove va, non sa cos'è una madre e forse non lo capirà mai.

Particolare, ancora, la decisione di non regalarle effettivamente un modo per appellarsi alla donna che l'ha messa al mondo; scelta, anche questa, sicuramente ponderata. Infatti, la madre del mare ha un nome, una sostanza, una figura; della madre del paese si sa poco, se non che è avida di carezze, che spesso ricorre alle mani, ma solo sulle figlie femmine, che non ha studiato e che la protagonista ha con lei un rapporto davvero travagliato e altalenante. Il tema della maternità e del rapporto con i figli è forse quello predominante, assieme a quello dei legami familiari e al motivo del sentirsi persi, tipicamente adolescenziale. Del resto, la figura paterna viene quasi completamente sorvolata, solamente tratteggiata, quasi a voler sottolineare l'importanza della madre come figura dominante nell'ambito famigliare.

I pezzi del puzzle della storia materna vengono a galla con fatica: si scopre un personaggio forte e fragile allo stesso tempo, che tenta sempre di contrastare quell'odio-amore che lega la figlia all'altra madre. Il legame con l'Arminuta si ricrea lentamente, partendo da «La donna che mi ha concepita non si è alzata dalla sedia» (p. 4); passando per la scena della stesura dei panni sul terrazzo:

- Che te lo ricordi quando ci siamo incontrate allo sposalizio? Potevi tenere sei, sette anni.

Mi ha riaperto la memoria con una frustata.

– […] Mi giro di botto e ti vedo, non ti potevo riconoscere per quanto ti eri fatta grande e bella.

– E chi te l'ha detto che ero io?

– Prima di tutto me lo so' sentito e poi ci stava Adalgisa, no? Chiacchierava con una parente e non si è accorta subito di me. Io ti ho chiamata e hai alzato la coccia. Sei rimasta a bocca aperta, forse perché mi scappavano le lacrime.

Oggi chiederei ogni minimo dettaglio di quell'incontro, ma allora ero troppo confusa. […]

– Appena mi ha vista, Adalgisa si è messa in mezza, tra me e te. Ma tu t'affacciavi da dietro a essa con quella coccetta curiosa e mi guardavi. (P. 41)

O quando la protagonista riesce a prendere la licenza di terza media con ottimi voti:

Al momento di entrare nell'aula dove sarebbe avvenuta la consegna dei diplomi, avevo sentito la mano di mia madre attraversarmi la schiena e fermarsi decisa sulla scapola. Avevo incassato la testa tra le spalle, come un cane pauroso e compiaciuto della prima carezza dopo un lungo abbandono. Ma presto mi ero sottratta con un movimento brusco e allontanata di un poco. (P. 117)

I rapporti sono i fili che cuciono le stravaganti disavventure della protagonista, ma nessuno è importante come quello con Adriana. La ragazza è ribelle, non ha paura di niente, neanche delle botte del padre, come dice una volta di lei la madre; è intelligente ma non è adatta allo studio come la sorella maggiore. All'inizio, magari è un po' restia ad accettare la nuova persona che sta entrando nella sua casa e con cui deve addirittura condividere il letto, ma l'affetto non tarda a nascere. Adriana, spesso, si ritrova a proteggere la sorella che, seppur più grande, non sa come vivere nel suo mondo («Sei tutta coccia, con le mani sai tene' solo la penna»; p. 88), come quando cerca di risparmiarle le botte della madre:

Mi proteggevo con le mani sopra le orecchie e lei cercava spazi scoperti dove colpire e far più male.

– No, no, a essa no! – Era l'urlo di Adriana appena rientrata con Giuseppe, non avevo potuto sentire la porta.

– Mo pulisco io, non devi mena' pure essa – ha insistito fermando un braccio della madre, nel tentativo di difendere la mia unicità, la differenza tra me e gli altri figli, lei compresa. (P. 78)

Il romanzo fa rivivere un passato non troppo lontano, attraverso gli occhi di una bambina-quasi-donna spaventata e sola. Parla di quanto sono importanti le persone, come la Perilli, come i fratelli, come le due madri. Non importa quanto qualcuno sia diverso o non adatto al mondo in cui cerca di entrare.

Marika Lauria

Angelo MANITTA, *Big Bang. Canto del villaggio globale*

Prefazione di Ugo Piscopo

Catania, Il Convivio Editore, 2018, pp. 816, eu 50

ISBN 9788832741216

Angelo Manitta, poeta, scrittore, critico letterario, infaticabile operatore culturale, è una figura di primo piano nella letteratura italiana contemporanea, come è ampiamente attestato dalle sue numerosissime e qualificate pubblicazioni. Ora vede la luce questo grandioso e mirabile «poema» a cui ha lavorato per tanti anni.

L'opera viene introdotta da un noto e apprezzato studioso di poesia contemporanea (e non solo) come Ugo Piscopo, che ne analizza molto bene la struttura e la fisionomia. Concordando con lo studioso, che parla di «poema-fiume» ricco di pensiero e di sapienza versificatoria, ampio e ben articolato, il lavoro si presenta come «canto del villaggio globale», e ce lo poteva dare solo uno studioso e uomo di cultura come Angelo Manitta, grande conoscitore dei miti dell'umanità, della storia, di testi letterari e di fatti contemporanei. In questo canto - come dice la *Nota* dell'Autore - «la geografia è il centro, la storia il baricentro, la scienza il pretesto, la letteratura il concetto, la poesia l'emozione». Bisogna partire da queste indicazioni preziose del poeta stesso per addentrarci nel suo genere, che è una novità assoluta nella poesia contemporanea. Nessun poeta ha mai tentato, oggi come oggi, un'impresa del genere, che sbocca in questo poema originale, coinvolgente.

L'opera, costituita da 108 canti, divisi in 12 libri, fonde meravigliosamente il classico e il moderno, ed è ricca di riflessioni anche sulla storia odierna; vi sono presentati vari paesi del mondo, oltre a diversi e numerosi personaggi. Qui il poeta esprime quelli che sono i suoi «concetti-sentimenti» e lo fa con versi molto fluidi e musicali.

Nel primo canto, è di scena Piazza San Pietro, con il Papa Giovanni Paolo II e i suoi funerali, che si svolsero l'otto di aprile del 2005: «funerali del papa/ più amato della storia, Piazza San Pietro/ accoglie gli eroi del nostro tempo,/ condottieri di pace e di guerra, politici/ che governano, tiranni che sforzano le menti» (p. 17). Il lettore è continuamente invogliato a leggere questi nitidi e significativi versi che dicono i sentimenti, le conoscenze, le idee di Manitta; nel canto III, dedicato agli eroi, *Il Catalogo degli eroi*, troviamo per esempio i campani, i siciliani, i calabresi, questi ultimi «osannanti alla civiltà/ oppositori della ndrangheta e della violenta illegalità/ con Catanzaro, Reggio e la montana Cosenza». E ci sono pure «i pugliesi che parlano dialetti greci/ e coltivano con amore le ricche pianure/ del Tavoliere. Bari e Taranto la pitagorica». C'è, insomma, il mondo, nelle sue varie parti: ad esempio, l'Africa «nera/ si risveglia nel tormento» delle guerre civili, camuffate da guerre di religione.

L'opera racchiude tantissimi eventi e riflessioni e personaggi saputi ben narrare poeticamente. Colui che legge si trova davanti scenari ampi, grandiosi: la magnifica opera si pone come un viaggio, per riprendere le parole del già nominato Ugo Piscopo, «entro spazi sconfinati, entro situazioni dinamicamente cangianti, entro molteplici linguaggi […] Qui il tempo è un oceano, dove sboccano le acque e gli echi di tutti i tempi, di tutte le civiltà del presente e del passato». Come accennato, vari e tanti sono i personaggi: filosofi, poeti, scrittori, politici, profeti, scienziati, architetti, e da questo punto di vista questo «canto» è un palcoscenico in cui si incontrano e si intrecciano varie voci.

Il poeta Manitta sa esplorare vari campi, vari spazi e argomenti e li presenta sempre con lingua chiara, ricca di sfumature e suggestioni: «la pista, cristallo di neve appeso/ ad aguzze foglie di montagna, Alpi/ perforate da radioattive scorie straniere,/ sonnecchia, e lo slalomista ricerca l'informità/ degli spettatori che stillano emozioni d'altezza» (p. 42). C'è l'Italia e a questa «terra» appartiene pure, tra i tantissimi personaggi evocati, Adriano Celentano: «Il ragazzo della via Gluck balla/ un ansioso twist per cantare canzoni/ di ieri, di oggi e di domani. L'infanzia/ trascorsa tra le

strade nebbiose d'una Milano/ piena d'emigranti del Sud, s'assola/ sui segreti dei fangosi linguaggi […]» (p. 41).

Canto dopo canto, il poeta affascina il lettore con immagini, metafore, allusioni, con un linguaggio molto vario ma sempre comprensibile. Il tutto è ben fuso ed armonico; l'opera si configura come un canto pieno e felice, penetrante del villaggio globale, visto nei suoi eventi antichi e recenti: «La Chrysler-Fiat s'è trasferita/ in America. No. Virtualmente/ è rimasta in Italia, solo il tesoro/ è stato trasferito da Delo/ ad Atene, da Torino a Toronto,/ a Londra o Bruxelles. Il tesoro/ della Federazione è a nostra disposizione./ Possiamo prendere a piacimento» (*Fidia e il Partenone*, Canto LXX, p. 478); «Alla donna del soldato non è stato/ dato nulla di importante. I resti/ d'un uomo morto sul fronte/ di Varsavia, di Praga, di Oslo,/ di Bruxelles. Alla donna del Soldato/ è stato dato un paio di scarpe/ logore, una camicia di lino/ inzuppata di Sangue suo e nemico…» (*Bertold Brecht*, p. 482).

Dalle citazioni proposte si evince che l'opera poetica di Angelo Manitta sa esprimere la sua sensibilità e mostra la sua preparazione culturale e umana. Certamente, per struttura e per invenzioni è un «poema unico», per richiamare le parole dell'illustre e compianto critico letterario e poeta Giorgio Barberi Squarotti. A voler guardare bene quest'opera di Manitta, i cui vari canti hanno visto la luce in tempi diversi, si tratta di una commedia universale, di una singolare e vastissima commedia universale, anzi di una «nuova» commedia appunto, come si vede guardando all'estensione dell'opera e agli argomenti in essa trattati. Versi che ci presentano vari casi, occorsi ad esempio a fanciulle; ed ecco la presenza di Anna Frank, oppure dell'attrice Marilyn Monroe. C'è, senza dubbio, in quest'opera anche una complessa trama di allusioni e di rimandi extra-testuali come pure ci sono figure che appartengono al nostro tempo. Ai fatti, agli avvenimenti e alle vicende dei vari personaggi Manitta partecipa umanamente.

In questi versi ci viene presentata la realtà delle cose, e ci vengono mostrate anche la collocazione e la funzione dell'uomo nel divenire della realtà stessa. Uomini famosi si confessano e narrano i loro casi, e penso a Ovidio e a tanti altri. Si parla

anche di guerra, di amore, di miti, e si vedono stelle luminose, il misterioso mantello della notte, «tremule fiamme»; ancora, si parla di storia, letteratura, attualità, fatti tragici, donne, tutti elementi che danno vita a questo felicissimo poema, ricco di una poesia narrativa e penetrante: «Una lunga schiera di poeti, scrittori, scienziati/ risollevò il mio animo che si era incupito in quella/ parte del cielo, tanto da sentirmi depresso./ Credevo di perdermi nell'infinito, di non avere la forza/ di tornare indietro, di perdermi nel buio del cielo» (Canto LXVII, p. 459); «La Palestina è un via vai di gente. Gente/ che va, gente che viene. S'odono ancora/ rumori di guerra, armi sonanti/ spezzano le notti insonni, chiudono/ le porte ai bambini ingenui, insanguinano/ gli stipiti d'un non gradito agnello sacrificale» (Canto LXXXIX, p. 575).

Angelo Manitta si riconferma, pure con questa sua magnifica opera, un poeta di grande levatura e profondità, che lo collocano in una posizione di spicco nella poesia contemporanea. Nell'opera la poesia è tutto e si sente in ogni dove. Tutto sommato, ci troviamo davanti a un poema che possiamo qualificare come «storico», ma nello stesso tempo è un poema che ci mostra come vada fatta la poesia. Inoltre, si ammira il trionfo della poesia vera e originale, di sostanza, una poesia cangiante nei temi e nelle varie articolazioni linguistiche: «Che piacere! Che piacere! Che attenzione! Che creazione!/ Una casa, una chiesa, una fabbrica, un ponte./ Mattone sopra mattone, pietra, sopra pietra,/ l'architetto sbatte il pugno e il suo rimbombo/ è una voce nell'anima che si fa grande, immensa […]» (l'architetto è Leon Battista Alberti, Canto XXXIII, p. 247; qui si canta la materia e l'energia). E ancora: «La poesia rigurgita sapori/ come acini d'uva, verso per verso, metafore per metafore, concetto per concetto./ I versi sono cerchi velati/ sull'acqua o variopinti arcobaleni che dividono/ un cielo dall'altro. Il microcosmo si infonde/ nel macrocosmo, il pensiero nella poesia, l'essere/ nell'essere […]» (p. 363, in un canto che riguarda gli Argonauti).

Carmine Chiodo

Ezio SINIGAGLIA, *Il pantarèi*

Alberobello (BA), TerraRossa Edizioni, 2019, pp. 318, eu 15,50

ISBN 9788894845075

Ripubblicato da TerraRossa Edizioni agli inizi del 2019, *Il pantarèi* di Ezio Sinigaglia, traduttore, autore dell'intrigante *Eclissi* (Nutrimenti, 2016), è opera "datata" – lo è, intendo dire, nel senso più felice del termine. È in effetti e pienamente un romanzo del Novecento catapultato tra noi: e non solo perché, nella trama, il protagonista, Daniele Stern, si occupa di stilare voci sugli autori e le opere fondanti del romanzo novecentesco (Proust, Joyce, Kafka, Musil, Svevo, ma anche Céline e Faulkner) per un'"Enciclopedia della Donna". Ma anche, e soprattutto, perché con quanto elaborato e scandagliato nel Novecento fa i conti in quanto romanzo, con la crisi, la dissoluzione, gli sperimentalismi, la tendenza al *pastiche*, le rivendicazioni poetiche, le indulgenze, le morti (dei personaggi, dell'idea stessa di romanzo, del narratore *etc*.). Solidamente ambiguo, *Il pantarèi* difende con ironia, e insospettata passione, la capacità del romanzo di farsi vita, e della vita (degli incontri, delle serate in casa di amici, degli incontri erotici, del chiacchiericcio, ma anche di certi dilatati silenzi) di contaminarsi con il romanzo. È il racconto di un desiderio, o addirittura una *love story* con una forma espressiva data per morta, o forse non in buona salute, ma invece, to', in grado di ripensare se stessa e ancora viva.

Si presti attenzione a come Stern, con l'aria innocente di chi parla d'altro (di altri autori, di altre opere), senza volerlo dare a vedere parli di se stesso, della sua idea di letteratura, e nelle schede sintetiche e divulgative scritte per l'"Enciclopedia" esprima un gusto, una visione del mondo che va ben al di là di quanto gli è stato commissionato: sta evidentemente cercando la via del romanzo, ne sta assaporando la tentazione, sta puntellando con riferimenti teorici ed *exempla* pratici la narrazione romanzesca della sua vita. E, mentre questa tentazione si fa strada, la compilazione

delle schede diventa per il suo autore sempre più faticosa, più uggiosa. Conclusa, o per meglio dire interrotta, la teoria degli autori con Robbe-Grillet, autore di romanzi e negatore del romanzo, Stern potrà, forse, partire con il suo.

Disseppellito dagli anni Ottanta, e immerso in quel clima, colmo dell'oggettistica e delle parole di quegli anni, *Il pantarèi* è cambiato con il tempo, e si presenta oggi, anche e inaspettatamente, come una personale e vivida *recherche*, un proustiano gioco di memoria.

Claudio Morandini

Davide Barilli, *Cuba Altravana. Nel cuore di una città perduta*

Roma, Giulio Perrone Editore, 2019, pp. 222, eu 15

ISBN 9788860044990

Quello di Davide Barilli, giornalista della «Gazzetta di Parma» e responsabile della sua pagina culturale, è un libro che si situa in quella particolare zona franca all'intersezione di generi diversi: non solo diario di viaggio, non solo reportage, non solo silloge di racconti, non solo romanzo, non solo guida turistica[1] o raccolta di articoli né solo autobiografia, addirittura quasi giallo nella pagina finale, partecipa di tutti e non è identificabile *in toto* con nessuno.

Perla nera (con la sua affascinante copertina dall'aletta posteriore in parte trasformabile in segnalibro) della collana «Passaggi di dogana» - riuscita collezione dell'editore romano Giulio Perrone -, il testo si snoda attraverso trenta agili capitoli, collegati fra loro da continui rimandi tematici, da linguistici «fili invisibili» (per adoperare un'espressione dello stesso Barilli) e dalla medesima voce narrante, che spesso descrive ciò che vede con l'oggettività dell'osservatore esterno, ma talvolta si palesa in maniera inaspettata irrompendo sulla scena con un volitivo «Io».

Sono proprio queste irruzioni dell'Io – assai significative perché non numerose – a conferire alla narrazione un sapore anche – ma sempre discretamente – autobiografico: «Ma basta percorrere pochi passi, avventurarsi nelle calles, per imbattersi in un'altra città. È Centro Habana, il sogno perduto su cui, mentre sto scrivendo queste pagine, c'è un'altra memoria, combattuta e indesiderata, su cui la ruspa della contemporaneità sta iniziando la sua opera senza pietà» (p. 35); ecco il primo momento in cui l'Io si mette in scena, ritraendosi nell'atto stesso della scrittura.

[1] Alle pp. 55-56, ad esempio, un elenco di bar di Centro Habana. Cfr. anche la descrizione della Plaza de Toros alle pp. 130-31.

«Non mi piace affatto questa Avana che sta distruggendo i ricordi», prosegue qualche pagina dopo (p. 40), prendendo posizione in maniera netta contro la direzione verso la quale sembra marciare inesorabilmente la città. L'irruzione della soggettività che segue è una vera e propria dichiarazione di poetica: «All'angolo dell'Hotel Deauville mi convinco (ancora) che la bellezza non è nelle hall degli alberghi o nei ristoranti con l'aria condizionata e i camerieri dall'uniforme perfetta. Ma lungo la strada, distesa nei corridoi dei vecchi edifici, nelle stanze trasformate in presepi di vite eventuali, non certo nello sguardo improvviso che in ogni momento si può trasformare in una chat di incontri casuali. Dentro i quartieri c'è qualcosa di più profondo e vitale che palpita mentre avanzo verso il punto finale della mia passeggiata. È la quotidianità della gente, di tutta la loro vita che costituisce la bellezza delle virtù e dei mestieri. Ha a che fare con i suoni, le emozioni, le notizie della radio, o le difficoltà condivise dagli avaneri» (pp. 70-71)[2].

Nettissima, in questi itinerari, è la percezione dell'Avana come di una città che va percorsa a piedi: «Cammino spesso per Calle San Lázaro» (p. 98). Nuovamente l'Io fa capolino per esplicitare alcune delle ragioni del fascino di quelle terre e, forse, anche l'essenza della "cubanità": «Mi piaceva (e continua a piacermi) quel sapore di un mondo sopravvissuto, il mosaico di vetro devastato in mille schegge colorate da cui filtravano gli spifferi era un pertugio di un luogo che aveva il sapore di una leggenda invecchiata, molto cubano, come il ricordo di una camera dalla luce che andava e veniva, le pareti che sudavano, le finestre che sbattevano, un bagno che faceva rumore tutta la notte, un vecchio televisore issato su un pianale di legno come una madonnina, la porta che chiudeva malissimo, fessure, altri spifferi (che forse non avevano a che fare con il vento): accatastavo un tavolo e l'armadio contro la porta per poter dormire tranquillo. Cuba, la vera Cuba, per chi ama le emozioni forti» (pp. 138-39).

Proseguendo in questo itinerario in soggettiva: «Voglio segnalarvi un film che ho visto a Cuba. Si intitola *Los dioses rotos*. […] Io l'ho visto un giorno di febbraio

[2] E ancora: «Ma questa tristezza esteriore era strettamente legata alla sua antica bellezza, alla memoria sfocata di ciò che era stata, perché la bellezza di ogni cosa risiede nei sentimenti che suscita» (p. 14).

di alcuni anni fa» (p. 143). E assai suggestivo si rivela anche il passaggio «Distraevo gli occhi con i quadri, i ritratti, gli oggetti, fra cui una confezione di fiammiferi personalizzata, cupa, funerea, teatrale, nera, con la firma sbiecata in oro. E, nel frattempo, mi facevo domande mano a mano che diminuiva lo spazio tra una stanza e l'altra, come se la casa fosse destinata a rimpicciolirsi passo dopo passo, fino a scomparire. Ogni oggetto aveva una sua storia, da cui ero totalmente alieno», laddove si notano il senso di morte che aleggia un po' per tutto il libro (in particolare, nel malinconico capitolo *La casa degli scrittori morti*), nel barocco tetro di alcune atmosfere, e la sensazione di estraneità che, talora, pervade il "viaggiatore", sebbene si sia ambientato da tempo in quel luogo nel quale era arrivato da straniero.

Le ultime due esternazioni dell'Io: «A cena, a casa di Alberto Guerra, […] si chiacchiera con il padrone di casa che mi sfotte» (p. 183); «E così finalmente arrivo dove volevo. Ma prima leggo un passo del diario dello scrittore, tratto sempre dal libro *Piñera en persona*» (p. 213). Persino i riferimenti bibliografici hanno un inedito taglio personale: «Alla fine ho compilato questa lista di libri che parlano dell'Avana, una sorta di "rumore di fondo", comprendente testi e storie che mi sono entrati dentro, per richiami o emozioni. E che ho condiviso in queste pagine che avete appena letto» (p. 214).

Mi è parso interessante affrontare questo excursus attraverso i rari momenti di palesamento dell'Io dell'autore anche perché mi sembra che se ne possa dedurre chiaramente che il libro di Barilli non è una guida statica e fotograficamente descrittiva, ma ha il dinamismo di una scrittura itinerante: l'Io dell'autore si ritrae quasi sempre – dantescamente – in movimento, in perlustrazione, attraverso i "gironi" infernali della città, i quartieri-purgatorio e i pochi squarci paradisiaci, che – come si è visto - per Barilli non coincidono con i classici *loci amoeni* cui ci ha abituato la tradizione letteraria. In tal senso, questo libro propone un chiaro rovesciamento della concezione classica del Bello, in quanto non sempre la Bellezza vi coincide con l'armonia e la perfezione delle forme, ma ben più spesso si manifesta nel difforme, nel logoro, nel barocco estenuato, nel precario, nel non-integro: nel disfacimento,

nello sgretolamento, nell'evanescenza o, al contrario, nell'esuberanza della materia, nel rigoglio prepotente della natura e nell'*horror vacui* delle forme umane.

Da sottolineare è, certamente, l'originalità del punto di vista del narratore, che non si aggira per le strade della città come un annoiato o un entusiasta turista – a seconda dei casi -, ma le descrive con la consapevolezza dello straniero "non più straniero", che, ormai, conosce bene luoghi e paesaggi, e talvolta tenta di mimetizzarsi fra i cubani. Ad esempio, in questa chiusa il narratore sposa *in toto* il punto di vista del cubano anche nel lessico: «Un luogo bellissimo, ma svuotato della sua anima: di sera in giro si vedono solo yuma [«così vengono chiamati gli stranieri», si precisa a p. 23] e polizia» (p. 34). Oppure, indicativo in tal senso è il commento che segue: «Ma una dote fondamentale che deve possedere il viaggiatore che sceglie Cuba è quella di saper assaporare i tempi d'attesa. […] Scoprirai subito che basta immedesimarsi con i cubani per non essere trattato da turista» (p. 111), suggerisce la voce narrante, alla fine, apostrofando a sorpresa il lettore con uno spiazzante "tu".

Obiettivo dichiarato di Barilli è, infatti, quello di allestire non una guida per turisti attratti da preconfezionati pacchetti vacanza *all inclusive*, che comprendono il soggiorno in hotel superlussuosi, dotati di ogni confort; o il tour a bordo di autobus che si guardano bene dall'allontanarsi dalle arterie principali che attraversano i quartieri della città, fermandosi solo davanti alle principali attrazioni di una "certa" Cuba mondana e già proiettata nel villaggio globale. L'intento chiaramente palesato del libro è quello, invece, di tracciare degli insoliti itinerari non solo "cartografici", un «itinerario della lentezza» (p. 11) attraverso il variopinto e caleidoscopico mondo della Cuba più verace, più popolare (non quella «raccontata dallo Stato», p. 159): quella dei cubani che ci vivono da generazioni, quella delle casupole dai muri scrostati e dagli interni degradati, che, però, magari si affacciano su suggestivi cortili nascosti all'occhio del turista standard, intrisi di umori, profumi, sentori che sanno raccontare la quotidianità della gente e anche le sue difficoltà nella gestione del quotidiano, senza sconti (perché «L'Avana è la sua gente, piena di problemi e di soluzioni», p. 30).

L'obiettivo è descrivere «*l'Avana nascosta*» (come recitano i versi iniziali, tratti dalla colonna sonora di *Habana Blues*, a p. 7), intrisa di nostalgia e rassegnazione: tracciare una «(contro)mappa avanera» (p. 12) alternativa a quelle più battute e convenzionali.

Il lettore viene preso per mano e accompagnato in mezzo ai vicoli e, rassicurato dalla presenza al suo fianco di una guida evidentemente esperta, si lascia condurre, affidandosi alla voce narrante, persino nei locali meno sicuri o negli edifici più fatiscenti. Segue fiducioso il proprio, mai saccente, cicerone persino per gradini sdrucciolevoli che si arrampicano in luoghi/non-luoghi in fisico disfacimento, come fossero precari ponti di corda lanciati da una riva all'altra e sospesi, da pareti a picco, sul letto di fiumi dal corso tortuoso. Persino il turista più appesantito dagli anni e dalla pinguedine può provare il brivido dell'avventura, abbandonandosi all'immaginazione sull'onda delle descrizioni di Barilli, seppur rimanendo comodamente seduto sulla poltrona di casa: anche perché la sua sapiente prosa a volte descrive, ma più spesso allude, sorniona; dice e non dice, ammiccando con complicità al lettore e invitandolo a proseguire nel racconto grazie alla propria immaginazione. Specie se si tratta di rum, donne o denaro, tre grandi temi intorno ai quali ruota la "leggenda cubana".

Se dovessi darne una "definizione", parlerei, per questo volume, di "libro sinestetico", perché riesce a coinvolgere proprio tutti i sensi: al di là delle varie descrizioni, ricche di dettagli (questo è un libro anche di dettagli, perché Barilli, da giornalista professionista, ha l'occhio attento dell'osservatore cui nulla sfugge), largo spazio è dedicato ai suoni (ad esempio, si nominano spesso il reggaetton, il bolero, la rumba, nonché varie canzoni e autori di musica), agli odori (declinati a tutto tondo in profumi e afrori, come quelli di «gasolina e frutta marcia», a p. 20; delle «sigarette di tabacco nero Criollo» o dei «sigari puzzolenti venduti sciolti dentro a un sacchetto di carta», a p. 47[3]), alle sensazioni tattili (come quella dei gomiti appoggiati sui preziosi banconi antichi di legno di alcuni storici bar: *ibidem*); infine, ai sapori.

[3] Sui sigari cfr. anche la p. 202.

Grande attenzione è, infatti, tributata sia al cibo, specie locale (il *lechon*, i *bocadillos*, il *congri*, il *lomo ahumado*, il pollo al *carbon*; «tamal e noccioline tostate», a p. 20)[4], sia alle bevande, dagli intrugli magici del "curandero" (pp. 61-63), una sorta di santone guaritore (Barilli, riuscendo a traslare nella scrittura la tradizionale abilità pittorica di famiglia[5], è anche un ironico e divertente ritrattista), alla *cerveza* (p. 26), alla «birra Polar ghiacciata» (p. 202) o all'immancabile rum, noto "spaccabudella" in cui annegare i dispiaceri e dimenticare la solitudine, sul quale l'autore rivela un'indubbia competenza almeno in un paio di pagine (pp. 52-53) in cui si elencano marche più o meno conosciute: commerciali, in voga, per estimatori o introvabili.

Direi, però, che Davide Barilli eccelle anche nel descrivere sensazioni: «quando arriva l'*apagón* – il buio che annerisce contorni e profili, occhiaie e ombre – tutti costoro si radunano, come un drappello macilento e silenzioso, reggendo in mano una piccola candela rossa» (p. 102) e vanno a bussare dal *babalao*, il «santone»; «Trascorsi un paio d'ore sulla sedia a dondolo, sorseggiando quell'intruglio, riempiendomi le orecchie di musica, mentre la moglie del professore raccontava […] cose che non capivo, in una nenia che, insieme alla brezza, al rum, ai rumori della calle, al senso di precarietà del mio essere lì in quel momento, si stava facendo sogno ad occhi aperti, indefinito galleggiare in una sottile inappartenenza alle sensazioni che non avrei più dimenticato» (p. 129).

Uno dei "passaggi sinestetici" più suggestivi, a mio avviso, lo si legge nel capitolo dedicato alle *Poliziotte dell'Avana*: «È il delirio avanero che va a cominciare, svelto e truce come un passo di reggaetton e di bolero messi insieme. Un ritmo che percorre da cima a fondo l'Isola. La scansiona. La palpa» (p. 26). Perché –

---

[4] Al riguardo, cfr. L. MARTINELLI, *E nel rum si nasconde il vero spirito dell'Avana*, in «Repubblica.it», 2 aprile 2019; cfr. la URL: https://www.repubblica.it/sapori/rfood/2019/04/02/news/libro_cuba_altravana_nel_cuore_di_una_citta_perduta_intervista_scrittore_davide_barilli-223027411/.

[5] Cfr., ad esempio, la URL: https://www.gazzettadiparma.it/archivio/2011/11/17/news/l_arte_di_cecrope_e_latino_barilli-733914/.

viene spiegato in seguito - «L'Avana va toccata, annusata, percorsa a piedi, come un corpo vasto e molle in cui sprofondare» (p. 68).

In generale, comunque, si tratta di una scrittura ad altissima densità retorica: a parte varie similitudini («un uomo di mezza età con le scarpe rotte in punta come le fauci di un coccodrillo impagliato», a p. 24), è prevalente la presenza di metafore. Qualche esempio tra i più interessanti: «Muoversi in questo luna park dalle luci singhiozzanti significa attraversare la logica di un linguaggio che si inceppa di continuo, sprofondare nelle sabbie mobili di un vivere quotidiano che alterna acque di scolo a statue variopinte di sante cubane, le *orishas*, che giganteggiano su sgangherate mensole barocche accanto a crepe che attraversano le pareti, ferendo ogni senso di equilibrio possibile» (p. 38).

Numerosi, non a caso, sono i rimandi ad autori e opere della letteratura mondiale, specie cubana (preziosissimi suggerimenti di lettura per chi desideri approfondirla si trovano soprattutto nel capitolo intitolato *Nuove voci*, alle pp. 152-59): Hemingway (p. 15), García Márquez (p. 18), Tomasi di Lampedusa (citato a proposito dell'immobilismo del paese a p. 19), Abilio Estévez (p. 32), Cintio Vitier (p. 32), il "Bukowski cubano"[6] Pedro Juan Gutiérrez (pp. 36, 57, 75-85, 88 e *passim*), Marguerite Yourcenar (p. 41), Antonio José Ponte con la sua *Fiesta vigilada* (p. 45), Reinaldo Arenas (p. 64), il saggista Ivan de la Nuez (p. 65), Ciro Bianchi Ross (*ibidem*), un significativo e illuminante Marcel Proust (p. 66), *Tras los pasos de Hemingway* (*ibidem*)[7], Abilio Estévez (p. 71), José Martí (p. 76), Guillen (*ibidem*), Padura Fuentes (*ibidem*), Zoé Valdés (*ibidem*), Virgilio Piñera e Leonardo Padura (p. 79), Cecilia Valdés, Cirilo Villaverde, Montenegro, Cabrera Infante, Lima (p. 84), Ahmel Echevarría (p. 94), la saggista Arassay Carrelero (p. 94), Calvino, indirettamente (almeno ci sembra: «Il palazzo dei destini incrociati è stato raso al suolo», p. 103) *etc*. Tra le pagine, affiora talvolta anche qualche riferimento a versi sincopati e franti dello stesso Barilli (ad esempio, alle pp. 44 e 123).

[6] Altra definizione assai suggestiva è quella di "Mozart degli scacchi" attribuita a Capablanca. Cfr. il capitolo a lui dedicato alle pp. 168-73.
[7] Cfr. la URL: https://elpais.com/cultura/2011/09/16/actualidad/1316124003_850215.html.

Non sono rare neanche le allusioni alla cinematografia: *Vertigo* (p. 15), *Fitzcarraldo* (1982) di Werner Herzog (p. 41), il documentario *Arte nuevo de hacer ruinas* di Floran Borchmeyer (*ibidem*), *Il nostro agente all'Avana* (p. 45); vari nomi di attrici e attori sono elencati in una densa pagina sulle star hollywoodiane che frequentavano assiduamente Cuba (p. 48), oltre a quello di Alberto Sordi (p. 62) *etc*.

Ancora, Barilli si rivela grande conoscitore anche del mondo della musica: cita il percussionista Chano Pozo (p. 42), Pérez Prado e Mercedita Valdés (*ibidem*), Issac Delgado e Juan Formell con la loro canzone *El solar de la California* (*ibidem*), svariate sigle dell'industria discografica cubana (p. 49), Benny Moré (p. 50), Osmani Garcia, Daddy Yankee, Yandel, Gente de Zona (p. 91), Chet Baker (p. 99) *etc*. E numerosi sono i riferimenti agli ambienti della fotografia, della pittura, degli artisti: ai fotografi Leandro Feal (p. 58) e Walter Evans (p. 84), a Cirenaica Moreira e al pittore Carlos Quintana (p. 86), a Ramón Perez Pereira detto Rapé (p. 91), Diego Guerra (p. 94), Laura Domingo (*ibidem*), Reynier Leyva Novo (p. 97) *etc*. All'UNEAC, l'associazione degli scrittori e degli artisti cubani, Barilli dedica un intero, denso e illuminante capitolo (pp. 146-51). E si noti che gli esempi elencati sono tratti soltanto dalle prime cento pagine del volume: per dare l'idea della ricchezza dei riferimenti culturali in cui ci s'imbatte, anche solo sfogliando questo libro.

Certo, qua e là fa capolino il cronista, specie nelle pagine che raccontano la storia di Cuba, scandita con evidenza da un "prima" e da un "poi", una demarcazione nettissima prodotta dall'evento della morte di Castro, il 26 novembre 2016: la Cuba che ha pianto Fidel – nota Barilli – è quella più popolare e semplice, ma più autentica, che ha lamentato la scomparsa del proprio eroe «come si piange la giovinezza perduta» (p. 19). Anche a tale proposito emerge il giornalista che si cela dietro lo scrittore, il professionista che si sofferma a intervistare la gente e a registrarne opinioni ed emozioni, o indaga su questioni economiche e politiche (cfr., ad esempio, le pp. 23, 53, 86, 104-105, 108, 176-77 e tutto il capitolo *Nuove voci*).

Il volume, come anticipato, offre un suggestivo spaccato del mondo cubano pure dal punto di vista letterario, con dei doverosi omaggi alle glorie dell'isola, ma

anche con un sincero interesse per l'evoluzione dei linguaggi nell'epoca contemporanea: si denuncia il rischio di «snaturarne le radici» (p. 174) «mettendo l'accento sulla vocazione meticcia e pluralista di Cuba e della sua cultura» (*ibidem*), nel tentativo d'internazionalizzarne la narrativa. Si celebra l'immaginario della generazione passata di scrittori (come Alberto Guerra Naranjo, Marcial Gala ed Emerio Medina[8]), legata all'insegnamento di Alejo Carpentier e a un'attitudine a raccontare il proprio mondo «dal di dentro» (p. 181), che Barilli teme vengano travolti da una «visione stereotipata e commerciale dell'Isla, vincolata a un mercato non solo editoriale» (p. 178). Infine, se ne coglie l'essenza di letteratura appartata e di nicchia nel gioco continuo di «equilibrismo tra metafora e rappresentazione del reale» (p. 182) che Barilli stesso sembra aver introiettato, nella propria scrittura.

Il libro, infine, se vogliamo, è anche una sorta di vocabolarietto tascabile, in cui viene illustrato, in maniera sempre narrativa, il significato di termini assai "significativi" (non necessariamente i più ricorrenti) della lingua cubana. Un esempio per tutti, il termine «*guagua*» (p. 184), che indica un autobus cui viene associata una delle pagine più felicemente riuscite di tutto il volume, un capolavoro di arguzia, ironia e leggerezza: la descrizione del viaggio, in un mezzo affollato, di un «*prieto* nero come la pece» (p. 185) che regge su una mano un cartone con una «tremolante» (*ibidem*) e succulenta fetta di torta bianca e rosa. Perché le *guaguas* sono «racconti potenziali, eventualità di storie e di trame che nascono dal nulla» (p. 184). E, infatti, Cuba, a dire di Alberto Guerra, è «fondamentalmente un paese di scrittori di storie (vere o presunte), e […] di eccellenti scrittori di racconti» (p. 192) più che di romanzi.

Una delle parole-chiave del testo è, poi, «*Eventual*», cui è dedicato un apposito capitoletto: simboleggia la capacità dei cubani di vivere come «sull'orlo di un abisso» (p. 92), in una dimensione in cui tutto è possibile (forse non a caso, come nella finzione narrativa). Ma Barilli precisa, senza barare, che il termine allude anche alla

[8] È Medina a esprimere la netta preferenza per una concezione del romanzo che coinvolga il lettore «non per la trama che racconta, ma per la plasticità del linguaggio, per la forza della parola, per la densità dell'atmosfera, per l'autenticità dei personaggi» (p. 190): concezione che, peraltro, condivido pienamente.

possibilità che cose o persone a Cuba improvvisamente sterzino «in direzioni ondivaghe, ma sempre legate a questioni di denaro» (p. 114): «una verità senza fronzoli» (p. 29) che definisce l'essenza dell'Avana, ma anche quella dello stile diretto di Barilli stesso.

Tra le metafore ricorrenti di tale scrittura insieme retoricamente lussureggiante e lucidamente asciutta, due mi hanno particolarmente colpito: quella del trucco e quella dello specchio. Specie in relazione al deprecato processo di «decubanizzazione» (p. 33) in atto (perlopiù dal punto di vista architettonico e urbanistico), Barilli parla di luoghi storici «ripuliti e truccati» (*ibidem*), di «belletto dell'anima» (*ibidem*), «maquillage» (pp. 35, 46, 119), «città rimessa a nuovo» (*ibidem*), «volto laccato, mascherato» (*ibidem*), «lacca del belletto» (p. 45), «laccatura» (p. 47), «belletto di mitologie e romanticismi» (p. 78), in contrapposizione alla «decadenza fascinosa» (p. 35) della vecchia Avana. Ne avverte, tuttavia, ancora la «pulsazione di vita autentica» (p. 36), ad esempio negli «antichi palazzi percorsi dalle rughe di inferriate arrugginite, boccascena di una teatrale commedia umana della popolazione habanera di cui è fin troppo facile essere spettatori, finendo a volte risucchiati in una sceneggiatura di cui non sempre è facile intuire la regia sottesa» (p. 36). La bellezza dell'Avana è fatta, dunque, di «doppifondi e di anime sdoppiate» (*ibidem*): e, infatti, la teatralità barocca - talora cupa, ridondante e funerea talora luminosa e abbagliante - rappresenta un motivo costante nei vari capitoli in cui si snoda la narrazione.

A tale teatralità non può che connettersi anche la metafora dello specchio, altrettanto ricorrente, a mio avviso indipendentemente dal fatto che Barilli descrive le sontuose specchiere antiche di alcuni bar storici sui quali si sofferma: «specchio falsificato» (p. 46), «ragnatele di vetro sulla enorme specchiera» (p. 50), «Oltre le rovine del portale, come in un quadro di Magritte, il vuoto si specchia nel vuoto» (p. 134), «le enormi specchiere dalle cornici arzigogolate; […] gli enormi specchi che riflettevano un'epoca socchiusa dietro i profili delle porte di legno massiccio intarsiate» (pp. 135-36), «In bagno lo specchio con la scritta Lincoln in smalto» (p.

138), «in un gioco di specchi e inganni di sottile suggestione» (p. 181) *etc*. A mio parere, infatti, lo specchio rimanda inequivocabilmente a quella dimensione del viaggio interiore evocata nelle prime righe della *Premessa*: «La descrizione di una metropoli come L'Avana, fra le più raccontate e fotografate al mondo, si sa, rischia di essere una rassegna di percezioni solidificate. Viaggiare verso i propri fantasmi e luoghi segreti, allora, può diventare davvero un atto di libertà assoluta. E, per logica conseguenza, un luogo di felicità» (p. 11).

Questo libro comunica, infatti, che la felicità è nel viaggio; e testimonia, prima di tutto, dell'amore del proprio autore per Cuba. Mette in scena malinconicamente – come un rito apotropaico volto a trasformare un luogo in leggenda, in «favola» (p. 65), prima che possa svanire - la nostalgia per un mondo che, però, ancora non è perduto. E lo fa – proustianamente – proprio opponendo, all'inesorabile dilagare degli oggetti «di pessimo gusto» (p. 138) della contemporaneità, delle «nobili memorie moribonde» (*ibidem*) di sapore vintage.

E, sebbene Barilli continuamente metta in guardia il lettore sulla china pericolosa che la città sta prendendo e sulla strada di snaturamento che sta imboccando, si limita comunque a parlare di «rischio» che il suo «essere orgogliosamente controcorrente, per scelta e per altrui sopraffazione» (p. 15), possa identificarsi, ormai, con un «destino impossibile da mantenere in equilibrio» (*ibidem*): ma senza mai - di fatto - decretarne l'avvenuto disfacimento e la definitiva sconfitta.

Ed è per questa ragione che, quando afferma in tono serio e solenne che *Altravana* sarà il suo ultimo libro su Cuba, non gli crediamo[9].

Maria Panetta

[9] Si tratta del testo, molto ampliato, della presentazione del volume presso la libreria L'Altracittà di Roma, nel tardo pomeriggio del 18 giugno 2019.

Contatti

Per proporre contributi: panetta@diacritica.it

Redazione: via Tembien, 15 – 00199 Roma (RM)

Per informazioni: panetta@diacritica.it

Gerenza

Direttore responsabile:

Prof. Domenico Renato Antonio Panetta (giornalista pubblicista ed ex professore di Scienze sociali presso "Angelicum" – Pontificia Università San Tommaso d'Aquino di Roma)

Editore:

Diacritica Edizioni di Anna Oppido

Rappresentante legale:

Prof.ssa Anna Oppido, via Tembien n. 15 – 00199 Roma

Impresa individuale, iscrizione R.I. Roma REA n. 1431499 - P. I. 13834691001

Redazione:

Via Tembien n. 15 – 00199 Roma

Recapito telefonico: 06/96842360

Mail: panetta@diacritica.it

Registrazione Tribunale di Roma: n. 278/2014 del 31/12/2014

Iscrizione ROC: n. 25307

Codice ISSN: 2421-115X

Codice CINECA: E230730

Provider: Server Plan Srl con sede in Via G. Leopardi 22 - 03043 Cassino (FR)

Webmaster: Daniele Buscioni